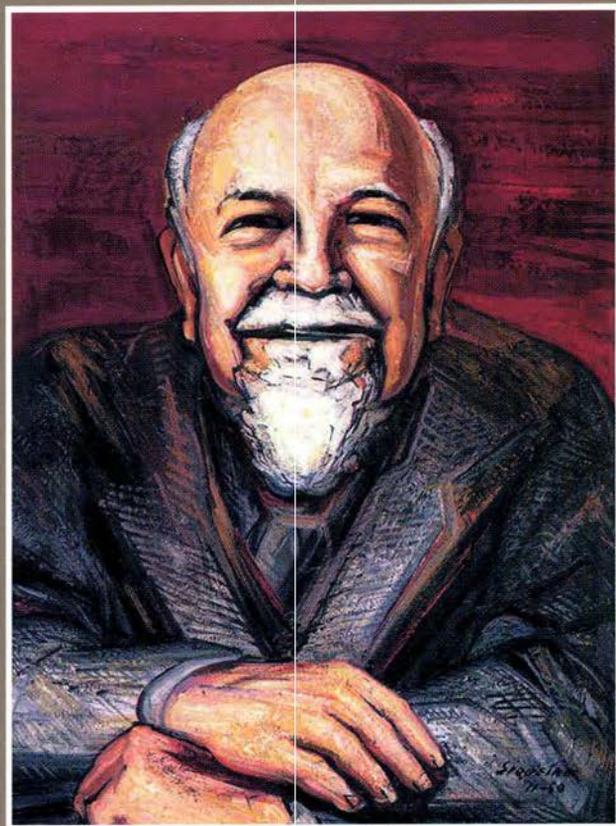


ALFONSO REYES

de
cuerpo entero



Prefacio de Alicia Reyes
Compilación introducción y notas de
Jorge Pedraza Salinas

Emmanuel Carballo, Adolfo Castañón, Helia María Corral,
Fernando Curiel, Héctor Perea, Herón Pérez Martínez,
Alfonso Rangel Guerra, Luis Mario Schneider, James Willis Robb

CAPILLA ALFONSINA
Biblioteca Universitaria

origen
espacio
sentimiento
pensamiento
de Nuevo León



ALFONSO REYES

de cuerpo entero

ALFONSO REYES
DE CUERPO ENTERO

Primera edición: Monterrey, Agosto de 1999
© 1999, compilación: Jorge Pedraza Salinas
© 1999, Universidad Autónoma de Nuevo León

Diseño de la edición, *Sara Torres Hernández y Marco Antonio Cruz Paz*
Portada. Retrato de Alfonso Reyes, *David Alfaro Siqueiros*

ISBN:
Derechos reservados conforme a la ley

Impreso en México
Printed in Mexico

ALFONSO REYES

de cuerpo entero

Prefacio de Alicia Reyes

Emmanuel Carballo

Herón Pérez Martínez

Adolfo Castañón

Alfonso Rangel Guerra

Helia María Corral

Luis Mario Schneider

Fernando Curiel

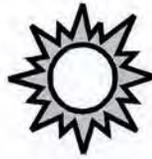
James Willis Robb

Héctor Perea

Compilación, introducción y notas de
Jorge Pedraza Salinas



Universidad Autónoma de Nuevo León
Capilla Alfonsina / 1999



Índice

I. Prefacio	
ALICIA REYES.....	11
II. Introducción	
JORGE PEDRAZA SALINAS	17
III. Textos	
1. Una visión personal de Alfonso Reyes	
EMMANUEL CARBALLO	35
2. Nueva visita a la poesía de Alfonso Reyes	
ADOLFO CASTAÑÓN	55
3. Las artes plásticas en Cartones de Madrid	
HELIA MARÍA CORRAL	71
4. Simpatías y (contadas) diferencias	
FERNANDO CURIEL	83
5. Los ojos de Reyes	
HÉCTOR PEREA	95
6. Alfonso Reyes, el traductor y el teórico de la traducción	
HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ	115
7. Vida y poesía en Alfonso Reyes	
ALFONSO RANGEL GUERRA	143
8. Manuela Mota de Reyes, una mujer para aclamar	
LUIS MARIO SCHNEIDER	161
9. Alfonso Reyes y el indio Jesús, una autobiografía poética	
JAMES WILLIS ROBB	179



Índice

I. Prefacio	11
II. Introducción	17
III. Textos	
1. Los textos personales de Alfonso Reyes	23
2. Nueva visión a la parábola de Alfonso Reyes	25
3. Las tres parábolas en Cuernavaca de México	31
4. Simpatías y simpatías literarias	37
5. Los ojos de Reyes	43
6. Alfonso Reyes, el traductor y el lector de la traducción	117
7. Vida y poesía en Alfonso Reyes	147
8. Manuel Mejía de Reyes, una mujer para admirar	161
9. Alfonso Reyes y el radio Jesús, una autobiografía poética	179



I

PREFACIO

ALICIA REYES

Alicia Reyes, nieta de Don Alfonso Reyes, es directora de la Capilla Alfonsina, denominada Centro de Estudios Literarios Alfonso Reyes, en la ciudad de México. En reconocimiento a su labor profesional, ha recibido numerosas distinciones y condecoraciones, entre ellas la designación de “Caballero de la Orden de Artes y Letras”, otorgada por el Gobierno de Francia en 1977, así como la “Legión de Honor Mexicana”. Es integrante del jurado del Premio Internacional Alfonso Reyes; vocal y miembro fundador de la Sociedad Alfonsina Internacional; miembro del Colegio de Literatura, del Instituto Mexicano de Cultura; miembro de la Unión Cultural Americana, de Buenos Aires, Argentina; miembro fundador de la Academia de Ciencias y Humanidades, A. C.; Presidente de la Fundación de Amigos de Alfonso Reyes; miembro fundador de la Asociación de Literatura Mexicana y conferenciante. Es autora de 15 libros, seis de ellos de poesía. Entre sus más recientes publicaciones figuran: *Biografía: Genio y Figura de Alfonso Reyes*; *Novela: Fetiche*, y *Antología: Cómo Apremiar a Alfonso Reyes*.



PREFACIO

ALICIA REYES

REVIVIR el Festival Alfonsino, ha sido labor conjunta matizada de interés y de cariño. Unos meses antes, Luis Mario Schneider revisaba conmigo los archivos y consultaba las cartas entre Alfonso y Manuelita Reyes. Más tarde, el 12 de mayo, dictaría su conferencia titulada “Manuela Mota de Reyes, una mujer para loar” en la Capilla Alfonsina de Monterrey. Qué buen título, pues da pie a la evocación, a la justa valoración de una mujer ejemplar. Todavía recuerdo la alegría de Manuelita cuando venían a visitarla Luis Mario y Miguel Capistrán.

Y en ese paisaje de recuerdos, desfilan también Emmanuel Carballo, James W. Robb, Alfonso Rangel Guerra y Jorge Pedraza. A la distancia, paréceme escuchar la voz de Raúl Rangel Frías, fundador del festival, estudioso de la obra alfonsina, amigo siempre.

Otras presencias, otras voces, en el Monterrey de Alfonso Reyes: Fernando Curiel creador, en sus ensayos, de lo que me he atrevido a calificar: el estilo Fernando Curiel- en una semblanza del abuelo. Hay

que destacar varias de sus ideas: “Alfonso Reyes, escritor revolucionario.” “El único límite que tiene Alfonso Reyes es el universo, por debajo de todo ese conocimiento que nos presenta en sus obras, está un escritor que busca el diálogo constante.” ¡Qué bien dicho! Es cierto, mucho hay de Sócrates en sus obras y en su vida. “Hay que retomar la dimensión popular para que Reyes sea leído como si fuera un best seller, porque tiene ese carácter, no tanto en cuanto a las investigaciones y discusiones.” Como si fuera un best seller, eso quisiera yo, se haría realidad una de mis mas caras ilusiones.

No estuve presente, Hélas!, en este festival. Sin embargo, espero que los conferenciantes hayan sentido mis manos espirituales posarse sobre sus hombros. Jorge Pedraza me hizo llegar folletos, carteles y recortes. Con mi mente pude recrear cada instante. James W. Robb – profesor emérito de la Universidad Georges Washington y experto de la obra alfonsina- habló sobre *Alfonso Reyes y el Indio Jesús*: una autobiografía poética. Ya en años anteriores había expresado –en su magnífico libro *Alfonso Reyes, Prosa y Poesía*, editado en Madrid: “Alfonso Reyes confiesa su falta de vocación como novelista de largo aliento. Pero como narrador posee las virtudes de sus defectos: las mismas cualidades que lo alejan de la novela extensa lo consagran como un admirable cuentista y maestro del relato breve.”

Reyes no sabía griego, sabía Grecia. ¡Atiza! Exclamo, al evocar el Anecdótico de mi duende Alfonsino y confirmo lo dicho por Herón Pérez Martínez. Es cierto “el arte de la traducción abre y cierra la vida literaria de Reyes”. “Reyes fue dotado por las hadas. Quien aprenda a traducir como aprendió él, puede jugar con las palabras y puede hacer con la lengua lo que le plazca”. Esta última aseveración la aplaudiría Jorge Luis Borges. Mucho hablamos él y yo sobre el traductor Alfonso Reyes: “El se entregaba a la traducción también y, a veces – opinaba Georgie-, mejoraba el original. Recuerdo unos versos de Mallarmé. Mallarmé dice:

*“Des séraphins en pleurs”*¹

“Serafines que lloran”

Alfonso lo mejoró en la traducción, y en lugar de esos lacrimosos serafines puso:

"Dolientes serafines"

La reseña que hiciera Marcela García Machuca de la conferencia de Héctor Pérea me llenó de orgullo. "Los ojos de Reyes", la mirada de Reyes está presente en Héctor desde sus inicios en la literatura. A mi lado empezó, en esta casa de libros de nuestro Alfonso. En el Boletín Capilla Alfonsina (del Distrito Federal) N° 30, publicamos uno de sus primeros cuentos. Qué tiempos aquéllos. Estamos hablando de 1975. Cómo pasa la vida y, cómo esos ojos de Reyes han ido haciendo de Héctor un excelente crítico y un experto de la obra del abuelo.

Helia María Corral – mi hermana espiritual, en más de un aspecto tocó el tema del humorismo en Alfonso Reyes y de cómo "siempre se sintió orgulloso de ser mexicano y supo poner a México en el mapa del mundo. En cuanto al humorismo, Helia ha venido estudiando esa faceta, desde hace mucho tiempo. Por ello dice: "Hay muchísimo humorismo en toda su obra... El juega con la literatura, él entretiene, se entretiene..."

Adolfo Castañón expresó, entre otras cosas: "Visitar la obra de Alfonso Reyes no es una forma de quedar bien con alguien: es recordarnos sobre cómo somos y dónde estamos. Su importancia radica en el hecho de enseñarnos cómo vivir. Nos enseña cómo relacionarnos con el mundo, con nosotros mismos y con el orden de las sensaciones."

"Castañón –apunta Daniel de la Fuente-, quien centró su atención en obras como *Ifigenia Cruel*, *La Frontera del dolor*, *Soledades...* dijo que los trabajos de Reyes reflejan el puente que él mismo construyó entre las culturas...". "Al final de la conferencia –continúa de la Fuente-, el secretario de Extensión de la Máxima Casa de Estudios, Humberto Salazar, advirtió que se intenta relativizar la obra de Reyes, cuando ésta resulta comparada con los logros del escritor mexicano Ramón López Velarde".

Ante el comentario, Castañón reconoció "la profunda influencia que Reyes tuvo de la poesía de López Velarde..." Estoy completamente

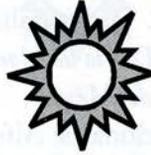
segura de ello y lo confirmo con esta pequeña anécdota. Siempre que mi abuelo y yo pasábamos por el monumento a Cuauhtémoc del Paseo de la Reforma, él recitaba:

*¡Salud joven abuelo
escúchame loarte
a la altura del arte!
Y agregaba: qué bien dicho, maravilloso...*

A Emmanuel Carballo lo admiro y lo quiero desde hace muchos años. Y desde entonces lo bauticé como “l'enfant terrible” de la literatura mexicana. Siempre me ha emocionado saber que —en 1953— cuando llegó a México, visitó la Capilla Alfonsina antes de ir a la Basílica de Guadalupe. Emmanuel posee y cultiva el arte de la sencillez. De él he aprendido tanto... En cierta forma es mi padrino espiritual. Me encanta: “lo que falta por hacer en Monterrey: libros para desmitificar a Alfonso Reyes, quitarle la túnica griega, la de patricio de las letras, y hacerle un escritor joven, simpático, dicharachero.”* *Ojalá lo logremos.*

“Para otros poetas —señaló Alfonso Rangel Guerra, amigo queridísimo y actual Secretario de Educación de Nuevo León—, la poesía es un estado del alma, para Reyes es un estado de palabras.” Sí, Alfonso: “El ser poeta exige coraje para entrar por laberintos y matar monstruos.” Porque “Al pintor que quería hacer versos en sus ratos de ocio — nos cuenta Reyes en su *Experiencia literaria*—, porque ideas no le faltaban, Mallarmé solía reprenderle: “Pero los versos, oh, Degas, no se hacen con ideas, sino con palabras.” “El poeta debe hacer de sus palabras cuerpos gloriosos... El arte es una continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores.” André Gide coincide con Alfonso Reyes cuando opina: “El arte nace de limitación o sujeción, vive de lucha y muere de libertad”.

ALICIA REYES.
DIRECTORA
“CAPILLA ALFONSINA”.
MEXICO, D.F. 1997



II

INTRODUCCIÓN

JORGE PEDRAZA SALINAS

JORGE Pedraza Salinas nació en Monterrey el cinco de abril de 1943. Ha sido director de diversas publicaciones: *Estudiantes*, *El Bachiller*, *Hemisferio*, *Armas y Letras*, *Universidad*. Editorialista de *El Porvenir*, *El Norte*, *El Diario de Monterrey*, *El Nacional* y *El Heraldo de México*. Ha obtenido los Premios Nacionales: Alfonso Reyes, Netzahualcóyotl, de Prensa Estudiantil y de Prensa Juvenil. Reconocimientos por la Secretaría de Educación Pública, la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) y el Gobierno del Estado de Texas. Conferenciante en las universidades de Washington y California. Autor de: *Juárez en Monterrey*; *La buella de Alfonso Reyes*; *Alfonso Reyes en la generación del Ateneo de la Juventud*; *Raúl Rangel Frías, su obra y su tiempo*; *Para Don Alfonso Reyes, dedicatorias*; *Raúl Rangel Frías, universitario de siempre*; *Los Herreras, raíces de un pueblo*; *Monterrey entre montañas y acero*. Coautor de *Antología histórica*, *Hombres de Nuevo León*, *Educadores de Nuevo León*, *La Enciclopedia de Monterrey*, Asesor en la colección *Historia de la Educación en Nuevo León*. Ha sido director de Difusión en la UANL, de Comunicación de la SEP en Nuevo León, de la Escuela de Verano y del Museo Metropolitano de Monterrey, delegado del CONAFE, secretario ejecutivo del Instituto de Cultura de Nuevo León y subdirector de Cultura de Monterrey. Actualmente es director de la Capilla Alfonsina de la UANL, cronista de Los Herreras, Nuevo León, y vicepresidente de la Sociedad Nuevoleonesa de Historia Geografía y Estadística.



INTRODUCCIÓN

JORGE PEDRAZA SALINAS

GRACIAS a la coordinación de la Universidad Autónoma de Nuevo León y del Consejo para la Cultura de Nuevo León, 1997 vio renacer una de las más bellas y preciadas tradiciones culturales de la entidad: el Festival Alfonsino.

Universitario en su origen —fue creado por el desaparecido maestro don Raúl Rangel Frías, para honrar al Mexicano Universal Alfonso Reyes—, el festival traspuso los muros del recinto académico y materialmente se volcó hacia toda la comunidad.

Tras verse interrumpido varios años por motivos cuya mención no viene al caso, y con el apoyo e impulso del rector, doctor Reyes S. Tamez Guerra, el Festival Alfonsino revivió los esplendores de su primera época, vista la enorme riqueza cultural y artística que significaron las aportaciones de todos los participantes en este evento, realizado a lo largo del mes de mayo.

Mesas redondas, presentaciones de libros, conferencias, proyección de películas, exposiciones artísticas, representaciones teatrales, lectura de poesía y ricas manifestaciones más permitieron a miles de personas adentrarse un poco más en el apasionante mundo de la cultura, y muy particularmente en el conocimiento de la vida y creación literaria de don Alfonso Reyes.

Y así como las expresiones culturales fueron múltiples, también lo fueron los escenarios, ya que no únicamente se realizaron en recintos universitarios, sino en toda el área metropolitana.

Un aspecto importante —el más importante, obviamente—, fue la destacada participación de reconocidos reyesistas, de Nuevo León y de distintas partes de la República, así como del extranjero que, con su presencia, dieron realce a esta verdadera celebración de la cultura.

Iniciaron las actividades el día 6, con la Mesa Redonda Homenaje a José Angel Rendón, en el vestíbulo de la Capilla Alfonsina, y con la participación de Celso Garza Guajardo, Porfirio Tamez y Jorge Pedraza Salinas.

En cuanto a los libros cuya presentación tuvo lugar en el marco del festival, se pueden citar: *Encrucijadas de la democracia moderna*, de José Luis Tejeda, en la sala de usos múltiples de la Biblioteca Magna, con la participación de Sergio Elías Gutiérrez, Mario Cerrillo, Abraham Nuncio y José María Infante; *Retorno a la metafísica*, de Ramón Kuri, en el auditorio de la Facultad de Filosofía y Letras, con Agustín Basave, Pedro Gómez Danés y el autor de la obra; *Evocaciones del doctor Mentor Tijerina de la Garza*, de Celso Garza Guajardo, en el auditorio de educación continua, de la Facultad de Medicina; *Alfonso Reyes, diplomático*, de Francisco Valdés Treviño, en el auditorio del Museo de Historia Mexicana, con intervenciones de Rafael Vargas, Alfonso Rangel Guerra y Javier Treviño Cantú; *Canción del viento*, de Enrique Martínez Torres, en la sala de usos múltiples de la Biblioteca Magna, y *Papelería en trámite*, de Miguel Covarrubias, en la Capilla Alfonsina, con comentarios de Bernardo Ruiz, Alfonso Rangel Guerra, Carmen Alardín y Humberto Salazar.

Se verificaron las mesas redondas Homenaje a José Angel Rendón, ya citada, Homenaje a Efrén Ordóñez, en la Pinacoteca del Estado, con la participación de Xavier Moysén, Mario Herrera y Eduardo Rodríguez Canales; y dos sobre Alfonso Reyes, en la Casa de la Cultura, la primera con la participación de Fernando Curiel, Alfonso Rangel Guerra, Margarito Cuéllar y Jorge Pedraza Salinas, y la segunda con intervención de Christopher Domínguez, Genaro Saúl Reyes, Cuitláhuac Quiroga y Javier Serna.

Igualmente, se llevó a cabo la presentación de las conferencias: "Una visión personal de Alfonso Reyes", de Emmanuel Carballo; "Nueva visita a la poesía de Alfonso Reyes", de Adolfo Castañón; "Las artes plásticas en Cartones de Madrid", de Helia María Corral; "Simpatías y (contadas) diferencias", de Fernando Curiel; "Los ojos de Reyes", de Héctor Perea; "Alfonso Reyes, el traductor y el teórico de la traducción", de Herón Pérez Martínez; "Vida y poesía en Alfonso Reyes", de Alfonso Rangel Guerra; "Manuela Mota de Reyes, una mujer para aclamar", de Luis Mario Schneider, y, "Alfonso Reyes y el indio Jesús, una autobiografía poética", de James Willis Robb.

Particular interés revistió la lectura de obra de Jorge Cantú y Miguel Covarrubias, a cargo de Jaime y Ana Silvia Garza; de Gloria Collado, a cargo de Blanca Guerra; de Irma Sabina Sepúlveda, por Minerva Mena Peña, y de Horacio Salazar Ortiz y Ernesto Rangel Domene, de parte de Daniel Giménez Cacho y Jorge Segura.

Otros eventos fueron: "Reseña de Alfonso Reyes", encuentro de Miguel Covarrubias con talleristas literarios; "Pinta el sol de Monterrey", jornada de creatividad infantil; taller de crítica literaria, con el escritor Christopher Domínguez; charla de Antonio Alatorre en el museo de Mina; XVII Foro Internacional de la Cinética, con la proyección de doce películas en programación diaria, en el Cinema Plaza Monterrey; presentación de *Bitácora*, revista de historia regional de la Hacienda San Pedro; inauguración de la exposición de Yoshida Kenji; puesta en escena de "El Reyno", e inauguración de la exposición "Encuentro con el vidrio".

Eventos culminantes del Festival Alfonsino 1997 fueron las guardias de honor el día 17, con motivo del aniversario 108 del nacimiento de Reyes; la presentación, el martes 27, del Programa Editorial de Conarte (serie poesía); lanzamiento, el viernes 30, de la convocatoria para el Premio Nacional de Ensayo Raúl Rangel Frías, y la presentación, el mismo día, de la Orquesta de Cámara de Monterrey.

Esta amplia gama de actividades artístico-culturales realizadas en el renacimiento del Festival Alfonsino dejó grato sabor de boca, por el entusiasmo, capacidad y bien ganado prestigio de los participantes, y por la positiva respuesta del público.

Quedaron, al mismo tiempo, sentadas las bases para que en años posteriores se repita el evento, que en 1997 cumplió con creces sus objetivos fundamentales: promover el conocimiento de la vida y obra del mexicano universal, y abrir nuevos y más amplios horizontes a las manifestaciones artísticas y culturales en Nuevo León

Sobre las conferencias

Ante la imposibilidad material de conjuntar en una sola obra todas las actividades realizadas en la edición 1997 del Festival Alfonsino, se tomó la determinación de editar el libro que el lector tiene ahora en sus manos, en el cual se han reunido la mayor parte de las conferencias. Su edición ha sido posible gracias al apoyo del Rector de la UANL, doctor Reyes S. Tamez Guerra, y de la Presidenta del Consejo para Cultura de Nuevo León, Licenciada Alejandra Rangel Hinojosa.

En el prefacio, Alicia Reyes "Tikis", nieta de don Alfonso, celosa guardiana de su obra, y quien sigue al frente de la "Capilla Alfonsina" en la ciudad de México, comenta que "revivir el Festival Alfonsino ha sido labor conjunta matizada de interés y de cariño". Al mismo tiempo, externa palabras de aliento y afecto para cada uno de los conferenciantes.

Una visión personal de Alfonso Reyes

Emmanuel Carballo da un repaso a algunos de los libros "claves" de Reyes: *Cuestiones estéticas*, *Parentalia*, *Visión de Anáhuac*, *Las vísperas de España*, *Calendario*, *Trayectoria de Goethe*, *Marginalia, segunda serie*, y

Burlas veras. Expone el sentido de cada libro y la importancia que tuvo en la carrera de Reyes.

Reyes, comenta, situó primero a *Cuestiones estéticas* en el conjunto y, después, la totalidad de su obra, como un ensanchamiento de este libro inicial (1910-11) que resulta, por el año de su publicación, insólito, renovador; marca la diferencia entre lo que antes se hacía y lo que empezaba.

En *Parentalia*, su primer libro de recuerdos, Reyes narra sus raíces, refiere las hazañas guerreras de su abuelo, el coronel Domingo Reyes, y exalta las virtudes de su padre.

Y asevera el conferenciante que Alfonso Reyes, a quien califica como el jalisciense más ilustre nacido en Monterrey, supo ser provinciano, metropolitano, francés, español, argentino y brasileño y, sin embargo, ninguna persona sensata se atreve a regatear su mexicanidad, inexcusable pecado original de la geografía: "Mi casa es la tierra. Nunca me sentí profundamente extranjero en pueblo alguno, aunque siempre algo náufrago del planeta".

Tal vez el rasgo mayormente admirable de este libro sea que resume el amor de Reyes por su padre, amor del que dio prueba en obras anteriores.

En *Visión de Anáhuac*, se conjugan admirablemente el erudito y el poeta. Éste transforma el dato histórico en sustancia estética. Aquél le da a esta sustancia estética sentido histórico.

En *Las vísperas de España*, Reyes agrupa material en apariencia heterogéneo: Estampas, memorias, apuntes de viaje...

Calendario, libro próximo por su atmósfera y por el tiempo en que fue redactado a *Las vísperas de España*, está integrado por estampas, ensayos y parábolas:

En tanto que la mayor parte de nuestros textos literarios nacen de la sombra, del dolor o de la tristeza, —comenta Carballo— la obra de Alfonso Reyes nace, por el contrario (y obsérvese que las que reúne en este tomo las escribió en el destierro), de la luz, de la alegría. Su optimismo no es ingenuo. Parte de la raíz misma del júbilo: el amor a la especie humana. Ve al mundo y a sus semejantes como al primer hombre antes del pecado: original en estado de gracia.

En *Trayectoria de Goethe*, Reyes estudia a uno de sus autores predilectos, con quien guarda profundas afinidades.

Los dos tomos de *Marginalia* recogen trabajos de índole distinta, tiempo y extensión, cuyo denominador común es la calidad, la noble preocupación por todo lo que se refiere al hombre. El título con que los nombra sugiere que contienen piezas de caza menor, simples apuntes escritos al margen de la lectura, textos consagrados a la amistad o a la cortesía, bocetos y dibujos (proyectos al fin) que dieron origen a obras suyas más significativas.

Paralelamente a su obra fundamental, Reyes realizó trabajos de corta extensión y tono divulgatorio que se ocupan de las materias más diversas. Tal es el caso de *A lápiz* (1947), *Grata compañía* (1948) *De viva voz* (1949), *Sirtes* (1949), *Ancorajes* (1951), *Marginalia* —primera y segunda series— (1952 y 1954) y *Las burlas veras* —primer ciento— (1957). El índice de esta última obra es el registro de las preocupaciones de Reyes

El último trabajo que analiza Carballo es la traducción de la *Iliada*, que por desgracia quedó inconclusa.

En espacio relativamente reducido, con ojo crítico y excelente prosa, Carballo ofrece un panorama global de la obra de Reyes.

Nueva visita a la poesía de Alfonso Reyes

Adolfo Castañón se refirió en su conferencia a la imagen del poeta que se desprende de su obra: "Leyendo la poesía de Alfonso Reyes se pueden evocar, como en un acto de amorosa conversación, los trazos de su biografía interior. No me detendré aquí en resaltar la obra maestra, *Ifigenia cruel*, poema dramático, tragedia ópera y en cierto modo novela en que el poeta descifra con majestad flexible los relámpagos de su catarsis. Baste decir que en esa lucha con el demonio de la tragedia, éste parece salir avasallado, domesticado como una bestia a la que se han puesto silla y riendas."

Después de probarse Reyes en el poema *Ifigenia cruel*, viaja por el mundo pero, asegura Castañón, se siente perdido. Cuanto más brilla el mundo social en su entorno, más solo se encuentra Reyes, sin hallar un por qué, y:

“A la soledad del hombre que despidе uno a uno a los amigos desde la frágil orilla del verso, se añade otra soledad más profunda e hiriente, la del que está de luto por una civilización que muere”.

¿Qué le queda a Reyes? El consuelo de la poesía, de la amistad; la evocación del pasado, a veces el consuelo de la sátira. Le quedan... “los tres placeres de la lengua —el amor, la cocina y la conversación—”.

Castañón encuentra esta explicación para Alfonso Reyes en cuanto poeta: Su soledad la resuelve Reyes en la literatura. Una literatura que funciona como válvula para el poeta, porque en el poema la vida se traduce en convivencia. Un tránsito “de la oscuridad de la experiencia a la claridad diáfana de la expresión” poética.

Ni enteramente pública ni enteramente privada, la poesía cortés de Reyes traduce entonces un arte de vivir, donde poemas, dedicatorias, recados, mensajes y minutas son válvulas alentadoras que expresan, ante todo, el calor, la unión convivial de los invitados, el ágape.

Las artes plásticas en Cartones de Madrid

En su conferencia, la maestra Helia María Corral aborda el tema Encuentro de Reyes con Madrid, y destaca la concepción plástica que de la capital española tenía el regiomontano:

Don Alfonso, siendo extranjero en Madrid, sintió los estímulos ambientales, como una nueva experiencia, digna de sus mayores esfuerzos por comprenderla. Su sorpresa se basó en el hecho de que pocos artistas, pocos escritores e intelectuales del momento sintieron, y menos expresaron, el deleite sensorial que proporcionaba el Madrid de entonces.

Los tres primeros ensayos de esta colección muestran el dibujo arquitectónico de Madrid, el paisaje natural y el paisaje humano: sus edificios, calles y callejones, y sobre todo sus habitantes.

En *La fiesta nacional*, Reyes analiza la celebración de la muerte como festejo popular. Habla de la alegría de lo horrible en la pintura de Goya y del ingenio grotesco del carnaval.

Este ensayo termina —acota la conferenciante— con una exclamación fuerte: '¡Oh mantos de murciélago, buitres-chambergos, manos leñosas, rostros picudos, nubes pestilentes!' No se trata aquí de una innovación, sino de un lamento dirigido al sentimiento popular que al mencionar ciertos símbolos comunes, nos hace sentir la familiaridad triste de la muerte.

En *Ensayo sobre la riqueza de las naciones*, Reyes revisa la economía de España, basándose en las famosas teorías de Adam Smith. El progreso científico lo revisa en *Estado de ánimo*.

Los tres últimos ensayos tratan sobre el espíritu sentimental de Madrid. Refiere los sentidos y las imágenes visuales y auditivas de la ciudad:

Me despierta el luminazo de la ventana: un cielo resneltamente azul; un ángulo de muro encalado que se tuesta en oro, Es tan temprano, que el cuerpo se resiste aún y, durante algún tiempo, el sueño entra y sale por los ojos, antes de abandonarnos. Suben los rumores, se oye el cloquear de las gallinas, el mugir de las vacas, el patético ensayo de una mula que no puede ballar término entre el relincho y el rebuzno; recibidos de campo, voces roncadas de mujeres y sonoras bajas de voz viril.

En *La prueba platónica*, el regiomontano alaba el ideal del amor hacia los objetos bellos, ajeno al deseo de posesión.

En *El curioso parlante*, afirma que nos aburre lo familiar, y que solamente lo romántico nos llama la atención. Es, dice, el complejo del cosmopolita.

En *Valle-Inclán, Teólogo*, lo trata con motivo de una conferencia teológica sobre el quietismo.

La conferencia de la maestra Helia María Corral nos presenta, en resumidas cuentas, a un Alfonso Reyes observador y analítico, enamorado de Madrid e impactado profundamente por sus personajes.

Simpatías y (contadas) diferencias

Habían transcurrido tres años desde la muerte de don Alfonso Reyes, cuando Fernando Curiel, "Allá por el 62, apenas aterrizado en la sureña y pedregosa C. U.", tuvo su primer contacto con la literatura del Regiomontano Universal.

Tal encuentro fue con los dos tomos, editados por la casa Porrúa, de *Simpatías y diferencias*. Esta obra fue la que dio pie a su conferencia, en la que destaca sus efectivamente muchas afinidades y realmente escasas diferencias de opinión con el escritor regiomontano.

Simpatías y diferencias -acotó en su exposición- "se cuenta entre los diez tomos de sus obras completas que Reyes alcanzó a preparar (cuestión aparte es la relativa a si tal empresa no lo sepultó prematuramente). De ahí las puntillosas precisiones del autor".

Y abordó el periplo que tuvo que dar Reyes, el cual incluyó París, Madrid, nuevamente París, Buenos Aires, Brasil, hasta su regreso definitivo a México.

En *Simpatías y diferencias*, enfatizó Curiel, se incluyen cientos de pasajes ocurridos en todos los países que Reyes tuvo oportunidad de visitar. Todos los textos merecen la aprobación de Curiel, excepción hecha de la, "para muchos excesiva *Carta a dos amigos*, escrita por un hombre al que la suerte sonreía sin rebozo, andada 'más de la mitad del camino'. París, Francia recobrados".

Pero asentó en otro pasaje de su plática: "El análisis sobre las relaciones España / México, lo adereza Reyes con el de las casas madrileñas que ya no tienen chimenea pero, tampoco, calefacción; ocasión que, además, le permite elogiar el brasero, inventado 'para la mesa de los escritores pobres' (y vaya que escritor pobre calentado por el brasero lo había sido los primeros años madrileños)".

Simpatías y diferencias, dijo el conferenciante "reclama para sí los aciertos que el propio Reyes atribuye a un libro de A. Dobson: *A Bookman's Budget*. Trátase de libros hechos con las astillas del taller de un escritor: notas, libros de recortes, ensayos breves, cuadros del museo privado. Trátase, en suma, de un nuevo -quizá por antiguo- género literario, el 'más cercano al trato mismo del autor, o más bien a los mejores aspectos de su trato' ".

Los ojos de Reyes

Héctor Perea recuerda que don Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán iniciaron una colaboración sobre cine en el semanario *España*, bajo el seudónimo “Fósforo”. A los pocos meses, Guzmán salió rumbo a Nueva York y Reyes quedó como único responsable. Pronto las notas firmadas por “Fósforo” aparecieron en otras dos publicaciones.

Reyes conoció bien la historia del medio y muchas de sus posibilidades técnicas y estéticas, como se trasluce en sus notas de “Frente a la Pantalla” y en comentarios posteriores.

Recogería después sus artículos sobre cine en la tercera entrega de *Simpatías y diferencias*, pero también, desde luego, escribió sobre pintura, tomó fotografías y realizó bocetos de París, Río de Janeiro o del Cerro de la Silla. Reyes fue caricaturizado en dibujos por Toño Salazar, Daniel Vázquez, Xavier Villaurrutia o Carlos Fuentes. Y el dibujo apareció muchas veces en sus libros como elemento fundamental. José Moreno Villa ilustró *La saeta y Calendario*; Juan Soriano lo haría en alguna edición reciente de *Ifigenia cruel* y Elvira Gascón en *La Iliada* de Homero y *Vida y ficción*.

Reyes gustó del arte y además hay influencia del arte en su obra. Un ejemplo de esta influencia la vemos en el cuento *La cena*, donde narra:

En aquel instante alguien abrió una ventana de la casa, y la luz vino a caer, inesperada, sobre los rostros de las mujeres. Y —¡oh cielos!— los vi iluminarse de pronto, autónomos, suspensos en el aire —perdidas las ropas negras en la oscuridad del jardín— y con la expresión de piedad grabada hasta la dureza en los rasgos. Eran como las caras iluminadas en los cuadros de Ecbave el Viejo, astros enormes y fantásticos.

Lo que más le apasionó del arte, a mi modo de ver, —expresa Perea— se encierra en la emoción profunda e intransferible, en la sensación que enchina la piel cuando uno se topa con ese cuadro único, buscado desde siempre como se persiguen entre sí, y sin parar, las imágenes en los espejos enfrentados.

La importancia de esta conferencia radica en el hecho de que muestra la relación de la literatura de Reyes con las artes plásticas. Éstas enriquecen la obra reyista.

Alfonso Reyes, el traductor y el teórico de la traducción

A su llegada a Madrid, Reyes se relacionó con el Centro de Estudios Históricos, donde trabajó durante cinco años bajo la dirección de D. Ramón Menéndez Pidal. Tuvo como compañeros a Américo Castro, Federico de Onís, Tomás Navarro Tomás.

La estilística practicada por el Reyes traductor nació, -sostuvo Herón Pérez Martínez en su conferencia- en estos ámbitos. Con la escuela española en donde se forma, don Alfonso aprendería que la “ciencia de los estilos”, como llama Amado Alonso a la estilística, consiste en la investigación del acento personal en la lengua literaria de un autor. Esa será, después de todo, su técnica de traducir.

La traducción es uno de los medios más importantes empleados por Alfonso Reyes para trabar contacto con el mundo literario. A las traducciones que por diversión empezó a hacer en México en sus días de ateneísta, siguieron las traducciones que hizo en España para sobrevivir. Por una u otra razón es la traducción, dice Herón Pérez, una de las puertas por las que Alfonso Reyes penetra en el santuario de la literatura. Además, estaba convencido de que una cultura que permanece cerrada a las demás se empobrece hasta desfallecer.

Se puede decir que es la traducción la que abre y cierra la vida literaria de Alfonso Reyes: empezó su brillante carrera de traductor como ateneísta, antes de su exilio europeo, y la muerte lo sorprende empeñado en la traducción de la *Iliada*.

Herón Pérez dice que puesto que ya ha dado cuenta de las traducciones de Reyes en su ensayo “Alfonso Reyes y la traducción en México”, en el texto actual se acercará a la manera en que Reyes emplea la estilística como método de traducir.

De la veintena de libros y “una gran cantidad de morralla entre artículos, poemas y otras cosas” que Reyes tradujo, Herón Pérez refiere las traducciones de Chesterton. “Cuando aborda la traducción de Chesterton, Reyes tiene muy bien identificado su estilo. Sabe, por ejemplo, que los textos de Chesterton tienen ciertas peculiaridades que hacen difícil su traducción”. El único pero que le pone es el mismo que

Reyes le pondrá a Homero:

Un reparo a su estilo: Chesterton padece de abundancia calificativa, se llena de adjetivos y adverbios. Y como no desiste de convertir la vida cotidiana en una explosión continua de milagros, todo para él resulta 'imposible, gigantesco, absurdo, salvaje, extravagante'. Pone en aprietos al traductor. Esto no quiere decir que Chesterton use las palabras al azar. Al contrario: capítulos enteros de su obra son discusiones sobre el verdadero sentido de tal o cual palabra; por ejemplo, sobre la diferencia entre 'indefinible' y 'vago', entre 'místico' y 'misterioso'. Y construye toda una historia de las desdichas humanas sobre la ininteligencia de tal otra palabra, por ejemplo: 'Contemplación'.

En *La experiencia literaria*, dice Herón Pérez, Reyes dejaría asentado que si el escritor debe fidelidad al asunto, el traductor —que cuando traduce es un escritor condicionado— también la debe al estilo del escritor que traduce y, desde luego, debe fidelidad a la lengua a la que traduce. De estas tres fidelidades, Reyes parece establecer una lista de prioridades: la fidelidad más importante es a la lengua de llegada; la segunda en importancia es la fidelidad al asunto y la tercera al estilo del autor.

Y aunque las traducciones de Reyes son impecables, en su teoría de la traducción, en cambio, no logra superar las dificultades que le plantea la textualidad y termina concluyendo la imposibilidad de la traducción, en concordancia con las ideas de José Gaos.

Reyes, lo mismo que Gaos, estudia el problema de la traducción desde el horizonte de las lenguas, no desde la perspectiva de los textos. Razonado desde ese punto de vista, llega a la conclusión de la intraductibilidad que, para él, es inversamente proporcional a la lejanía del par de lenguas implicadas. Desde luego, a la conclusión teórica se opone la historia de la cultura occidental, que está no sólo llena de traducciones, sino ha sido educada por ellas.

Y es de la propia experiencia de la textualidad de donde Reyes entresaca no sólo un racimo de excelentes traducciones, sino una teoría de la traducción, emanada del sentido común y de la notable pasión y habilidad que tuvo para bruñir textos: la traducción se le reveló como una herramienta de precisión para el texto bien escrito.

En esta conferencia, son por demás interesantes las conclusiones a las que llega Herón Pérez: Mientras que el Reyes teórico de la traducción desembocó en el concepto de la “intraductibilidad”, el Reyes traductor siempre trabajó y realizó excelentes traducciones hasta el final de su vida.

Vida y poesía en Alfonso Reyes

El maestro Alfonso Rangel Guerra inicia su conferencia con una reflexión: “La identificación de la poesía con un estado superior del espíritu es compartida por quienes crean, disfrutan y valoran el lenguaje poético”.

Lo importante es que ese estado del espíritu es accesible a través de la lectura. Es más, “un buen lector de poesía se convierte en el proceso de la lectura —si así puede decirse— en tantos poetas como lee”.

Para explicar la concepción de Reyes sobre la poesía, Rangel Guerra la compara con el concepto de Luis G. Urbina. Éste aseveraba que el mundo de lo poético gira en torno del sentimiento y la sensibilidad; en éstos nace y finalmente en ellos se explica y se entiende la poesía. En otras palabras, para Luis G. Urbina la poesía es un “estado del alma”. Alfonso Reyes, por el contrario, afirmaba que la poesía es un estado de palabras.

Difícilmente se encuentra la palabra “inspiración” en los textos de Alfonso Reyes sobre la poesía. Por el contrario, utiliza las palabras “rigor” y “disciplina”, y también “liberación” y “orden”.

En las teorías de Reyes sobre la literatura aparecen, además:

a) La idea del “impulso lírico”, que surge tempranamente y se mantiene a lo largo de sus años de escritor. No se trata de la inspiración, sino de un impulso de energía que se nutre de las raíces de la vida y se convierte en creación. Para Alfonso Reyes toda la literatura deriva de ese impulso lírico.

b) La idea de la lucha del poeta con las palabras, a la que Reyes llamó “lucha con lo inefable” y “combate de Jacob con el ángel”. Para explicar la dificultad para expresar lo que se agita en el interior del hombre, Alfonso Reyes establece en *El deslinde* que hay tres desajustes fundamentales en la naturaleza del lenguaje. El primer desajuste es inevitable y se presenta de manera ineludible: consiste en que la palabra no es la cosa nombrada por ella. Éste es un desajuste semántico. El segundo es de carácter psicológico y consiste en que la palabra, o las

palabras como lenguaje, no logran exteriorizar o referir todo lo que se agita en el interior del hombre. Este desajuste psicológico del lenguaje es el que el poeta lucha por superar. El tercero, dice Reyes, es de carácter histórico social, y consiste en la diferencia que puede imponer un individuo a determinada palabra o palabras, para establecer con ellas determinados significados o matices, que no son estrictamente semejantes a los establecidos por la convención social.

c) La idea de una particular cohesión de las palabras en el poema. En la explicación que nos da Alfonso Reyes del proceso de la creación poética, precisa que es en el lenguaje de la poesía, donde se presenta una mayor cohesión semántico-poética, es decir, que la palabra o palabras establecidas por el poeta están tan estrechamente unidas, que si se cambia la palabra se cambia el contenido y en consecuencia el significado. Por esto no se puede modificar un poema, porque en su estructura lingüística está sostenida toda su significación.

d) La idea de la “desacralización” de la poesía. Pero lejos de afirmar Alfonso Reyes que la poesía es solamente un asunto superior del espíritu, establece que su relación con la vida la coloca en la posibilidad de ocuparse de todo lo que es parte de la misma vida. Lo que establece es que la poesía puede y aun debe descender de su alto sitio para ponerse a nivel de la calle y dejar mención y referencia de las cosas cotidianas de la vida.

e) La idea de mezclar en el poema formas populares con formas elevadas. En el año de 1931 (el poeta tenía entonces 42 años de edad), Alfonso Reyes escribió su “Teoría prosaica”. Es éste un poema en el que habla precisamente de su concepción de la poesía y de cómo ésta debe mezclarse con la vida.

f) La idea de privilegiar la “poesía de asunto” sobre la “poesía pura”. A la pregunta: ¿Es que la poesía debe decirlo todo?, Reyes responde: “Como deber, debe; ¡oh, sin duda! Lo que pasa es que no siempre puede; ahí está el mal”.

La conferencia de Rangel Guerra concluye con la siguiente reflexión: En la obra poética de Reyes tienen cabida las diversas expresiones de la poesía. Formalmente, predominan el romance y el soneto, pero también tiene cabida la poesía de tono superior, ajena a lo coloquial y que presenta temas y problemas relacionados directamente con los aspectos esenciales de la vida.

Manuela Mota de Reyes, una mujer para aclamar

Luis Mario Schneider traza en esta conferencia un vívido y emotivo retrato de la esposa de Reyes. Repasa noviazgo, matrimonio y viudez de Manuela Mota, y muestra la devoción de don Alfonso hacia ella, todo ello ilustrado sabrosamente con el diario y cartas de Reyes, como la siguiente:

Decirte cuánto me faltas sería imposible. Pero puedes tener la seguridad de que estoy sin neurastenias ni melancolías inoportunas, anhelando, eso sí tus primeras letras de México, para saber de todo.

...

Cariños a todos. Pronto tus nuevas! El corazón de tu

Alfonso

Río 5 de diciembre de 1935.

En su exposición, y con la sencillez que lo caracteriza, Schneider presenta toda la riqueza de una mujer que consagra la vida a su marido y a la creación literaria de éste. De ello obtiene la siguiente conclusión:

Manuela Mota de Reyes, novia, amante, esposa, compañera, amiga, madre, mujer de hogar, lectora, bibliotecaria, archivera, alegre anfitriona, eligió un destino, supo a conciencia de una misión que requería altruismo y tenacidad, para ello fue incansable, no tuvo dudas.

Alfonso Reyes y el indio Jesús, una autobiografía poética

La vasta obra de Reyes —sostiene James Willis Robb—, abunda en elementos autobiográficos, no solamente en sus memorias, sino incluso en sus obras de ficción. Reyes es “narrador de lo vivido”, y siempre lo han fascinado ciertas historias que parecen estar a caballo entre vida y ficción, como es el caso de *Siluetas del indio Jesús*, escrita en 1910 y publicada en *Armas y letras*, en 1959.

El cuento entra directamente al grano con la contratación del indio Jesús como jardinero. Detrás del retrato del indio y del narrador, Reyes “nos hace presentir la existencia de dos mundos opuestos y en conflicto entre ellos: el mundo rural tranquilo del indígena y el mundo urbano de la capital con sus policías y su vida más agitada que estará en vísperas de una conmoción mayor”.

Tras la historia particular del narrador -blanco, ciudadano- y del indio Jesús, Robb observa una historia general, acerca de dos estilos de vida opuestos, la de los blancos y la de los indígenas.

El indio Jesús recorre una trayectoria: Jesús jardinero, Jesús interesado en la Revolución y finalmente Jesús marginado. Jesús no pudo adaptarse como participante en la sociedad, según lo establece Reyes:

Nunca entenderé como fue que Jesús, a punto ya de convertirse en animal consciente y político, se derrumbó otra vez por la escala antropológica y prefirió sentarse en la calle de la vida, a verla pasar sin entenderla.

El enigma no se resuelve para el narrador de la historia, y Reyes lo plantea sin solución. Los dos mundos señalados no se integran. Fue realidad mexicana antes de la Revolución y lo es al momento de escribir Reyes el cuento.

De manera amena e inteligente, Robb revisa el cuento y explica que Reyes, al mismo tiempo que cuenta una anécdota autobiográfica, revisa una parte de la historia, y supo con maestría, al hablar de lo particular, abordar también lo general. En este caso, cala en la realidad del indígena mexicano.



1

UNA VISIÓN PERSONAL DE
ALFONSO REYES

EMMANUEL CARBALLO

EMMANUEL Carballo nació en 1929, es editor, antologista, prologuista y crítico. En su notable carrera como periodista, ha colaborado en numerosos suplementos culturales y revistas. También ha conducido con éxito programas de radio y televisión. Fue director literario de Empresas Editoriales y fundador y director de Editorial Diógenes. En su abundante bibliografía destacan: *Ramón López Velarde en Guadalajara* (1953), *La narrativa mexicana de 1910 a 1969* (1979), *El cuento mexicano del siglo XX* (1964), *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (1965 y 1986) y *Protagonistas de la literatura hispanoamericana del siglo XX* (1987).



UNA VISIÓN PERSONAL DE ALFONSO REYES

EMMANUEL CARBALLO

1

EN la segunda versión de *Historia documental de mis libros I* (*Armas y Letras*, Monterrey, abril de 1955), Alfonso Reyes sitúa, primero, *Cuestiones estéticas* en el conjunto de su obra y, después, la totalidad de su obra como un ensanchamiento de este libro inicial: “En cuanto al contenido del libro, varias veces he declarado que yo suscribiría todas las opiniones allí expuestas, o “prácticamente todas” como suele decirse. Hay conceptos, temas de *Cuestiones estéticas* derramados por todas mis obras posteriores: ya las consideraciones sobre la tragedia griega y su coro, que reaparecen en el Comentario de la *Ifigenia cruel*; ya algunas observaciones sobre Góngora, Goethe o bien Mallarmé, a las que he debido volver más tarde, y sólo en un caso para rectificarme apenas. Mis aficiones, mis puntos de vista, son los mismos”.

En 1926, Reyes en *Carta a dos amigos* (*Reloj de sol*, quinta serie de *Simpatías y diferencias*, Madrid, 1926) dice, refiriéndose a *Cuestiones estéticas*: “Precede en seis o siete años al resto de mis libros, y se adelanta a ellos todo lo que va del niño brillante al hombre mediano. Gran respeto se le debe al niño. Hay, sin embargo, errores de hecho (de nombre y de fecha) que, si tengo paciencia, he de dejar señalados en mis ejemplares personales”. Reyes distingue, en esa misma carta, entre los suyos, dos tipos de libros: A) Los libros verdaderos, que hay que respetar como están: poemáticos, cíclicos. B) Libros de organización casual, más o menos hábilmente aderezados y organizados para la publicación. A *Cuestiones estéticas* lo incluye entre los primeros. Muertos Enrique Díez-Canedo y Genaro Estrada, depositarios expresos de sus libros y manuscritos, le tocó en suerte al propio Reyes organizar sus *Obras completas*. Los “errores de hecho” han quedado subsanados en esta segunda edición. *Cuestiones estéticas* se nos presenta pues, ahora, libre de pequeñas máculas y con todas las virtudes propias de la singular juventud de Alfonso Reyes: la fogosidad y el buen juicio, el poder lírico y la sapiencia y, todas ellas, armonizadas por un estilo eficaz (con tenues huellas de barroquismo) que convierten el libro en sustancioso manjar para los lectores atentos. El estilo del libro lo califica el mismo Reyes como “propio de un desborde que todavía no acepta el cauce”.

Cuestiones estéticas (1910-11) resulta, por el año de su publicación, un libro insólito, renovador, que marca una fecha entre lo que antes se hacía y lo que se empezaba. *Horas de estudio* (1910) de Pedro Henríquez Ureña y este libro forjan un nuevo tipo de prosa, introducen un nuevo modo de concebir y realizar el ensayo. Y esto se debe a la rigurosa formación del grupo del Ateneo de la Juventud. Henríquez Ureña, en *La influencia de la revolución en la vida intelectual de México*, habla de los años de aprendizaje del grupo: “Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce.

“Y en la literatura no nos confinamos dentro de la Francia moderna. “Leíamos a los griegos, que fueron nuestra pasión. Ensayamos la literatura inglesa. Volvimos, pero a nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de provincia. Atacamos y desacreditamos las tendencias de todo arte pompier: nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver, estaban en actitud de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico”. Un grupo que renueva las ideas de un país tiene que renovar, si uno de sus más sobresalientes miembros es, ante todo, escritor, la literatura. (Obsérvese que todos o casi todos los autores que cita Henríquez Ureña figuran en el índice de autores del libro de Reyes). Tal es el caso de Alfonso Reyes y tal, también, el de *Cuestiones estéticas*.

Concha Meléndez, uno de los mejores exégetas de Alfonso Reyes, escribe: “*Cuestiones estéticas* es, usando una analogía mallarmiana, un cubilete —de fina plata de México esta vez— donde (el autor) guardó, a los veinte años, los dados con que jugaría durante toda su vida artística. Sólo que sus golpes repetidos han logrado vencer al azar”. La comparación no podía ser más exacta. Reyes es, a lo largo de toda su obra, uno y el mismo: muda, eso sí, piel, nunca atributos esenciales. Su vida y su obra (digámoslo con palabras que se acerquen a las suyas) forman un solo cuerpo arquitectónico; se avienen como dos ideas necesarias. Su vida sin su obra sería como un rostro sin facciones. Su obra sin su vida, bulto de carne muerta.

La obra primeriza de casi todos los escritores es la suma de sus indecisiones. *Cuestiones estéticas* es, por el contrario, un cúmulo de afirmaciones. El primer tipo de escritores olvida, al poco andar, los caminos iniciales. Reyes, en cambio, transita de nuevo los mismos caminos. O, de otra manera, todos los caminos lo conducen a los mismos sitios. Practica la teoría de Stendhal: introduce los motivos a esa mina que forman en el escritor la meditación y la paciencia y los saca henchidos, aptos para nuevos asedios. *Cuestiones estéticas* me parece todo un programa ideológico expuesto de una manera tácita, única forma de que Reyes se vale para hacer constar sus propósitos: el movimiento se demuestra andando.

Cuestiones estéticas representa en la obra completa de Reyes el centro de gravedad, la base sobre la que se asienta uno de los pocos rascacielos que posee la cultura mexicana: sólido cuerpo arquitectónico inmune a las blanduras del suelo.

Abro un ventanillo, como el de Toledo, para asomarme a *Cuestiones estéticas*. *Las tres Electras del teatro ateniense*, ensayo escrito en 1908, a los 19 años, es una muestra, para mi gusto la más perfecta del libro, de la precocidad de Alfonso Reyes. Estamos aquí, al mismo tiempo, frente al ensayista y el poeta. En la nomenclatura clásica, Electra es un paradigma, “una entidad: la virgen, provista de un fondo decorativo (el pesimismo trágico): éste hace que se extremen todos los atributos de aquélla y determina las manifestaciones de su existir”. “Electra —dice más adelante— no es un ser, sino un contorno de ser... Podéis imaginar que, en un ‘vitral’ de iglesia gótica, las figuras fuesen perdiendo su tinte especial y, al cabo de siglos, quedasen reducidas a un vago diseño proyectado sobre el descolor y la transparencia del vidrio: podéis así concebir e imaginar la *Electra* de Esquilo”.

Otra es la *Electra* de Sófocles. Ya no es la “virgen sojuzgada, mansa que responde a la inquietud con una sublevación interna, sino virgen francamente rebelde, tenaz y despótica —como la misma *Antígona* sofoclea—, sin conflicto interior, y tan fácil en su problema trágico, que basta seguir sus discursos para poder representarla”.

La *Electra* de Eurípides es “tan humana y tan decadente que sólo por la acción del drama recuerda a la primera *Electra*, la de Esquilo, aquel contorno de ser, sombra blanca y paradigma de la condición virginal... De valor, de emoción, de astucia y de solicitud de mujer está formada la *Electra* de Eurípides. Ella posee la admirable complicación de las cosas del mundo. Pone sus intuiciones de mujer al servicio de su pasión. Es sabia y pérfida, y sólo sinceramente heroica si no encuentra armas mejores para luchar”.

Leer este ensayo equivale a asistir a la representación de un drama (proceso evanescente es la palabra adecuada) en el cual la protagonista se transforma, se modifica en el tiempo, según son otros los elementos que alteran la sintaxis de los personajes. Así Electra pasa de abstracción psicológica en Esquilo, a ser, con Sófocles, una alegoría y, por fin, en manos de Eurípides, cobra perfiles de realidad, se convierte en mujer.

“Diréis que, de Esquilo a Eurípides, va Electra iluminándose de vida, más que desvaneciéndose. Pero es que a aquella tragedia antigua conviene más la delicada concepción de Esquilo, la Electra ideal”.

Veamos ahora el paralelismo que establece Reyes entre la virgen del teatro antiguo, Electra, y la virgen del teatro moderno, Ofelia. Aquélla es un contorno de ser; ésta, un ser compacto. Electra, la virgen salubre; Ofelia, la virgen loca. Electra, la sencilla; Ofelia, la enigmática. Electra, la que espera sazón de mujer; Ofelia, la que se consume en ansias prematuras. Electra, la virgen antigua; Ofelia, la virgen moderna.

Cuestiones estéticas de Alfonso Reyes es la concordia entre la cultura y el buen gusto. Sabio desde entonces, Reyes esconde la rigurosa armazón de sus ensayos y nos hace creer que la literatura es, en definitiva, fácil. Pero, al mismo tiempo, Reyes nos hace sentir humildes, hijos menores de la palabra.

2

En 1954 apareció, en la segunda serie de la colección Los Presentes, *Parentalia, primer capítulo de mis recuerdos*. En 1959, su autor, Alfonso Reyes, reunió los tres capítulos que integran el primer libro de sus memorias: *Parentalia*. Afean la edición, impecable en el aspecto tipográfico, crecido número de erratas. En cuarenta y una ocasiones la “lepra consustancial del plomo” corrompe la gracia y austeridad del estilo de Reyes, este nuevo e hipersensible San Sebastián acribillado por las erratas. Si la bárbara impresión de *Huellas*, su primer libro de poesías, lo postró y lo hizo arder en fiebre, *Parentalia* lo hizo enrojecer con benigna temperatura. (Es ya hora de que algún erudito de tiempo holgado estudie la función y sentido de la errata en la obra de Alfonso Reyes. En uno de los capítulos de *La experiencia literaria* (“Escritores e impresores”) el propio Reyes ofrecería jugosas experiencias al autor de este estudio.)

Parentalia, (primera edición, 1954) es, en cierto sentido, el primer libro de recuerdos de Alfonso Reyes; en otro, ese título corresponde a su obra inicial: *Cuestiones estéticas* (1910-1911). En todos y cada uno de los títulos resplandece la materia autobiográfica. He aquí un solo ejemplo,

tomado de *Calendario* (1924). Dice en "Romance viejo, una de sus páginas más bellas:

Yo salí de mi tierra, hará tantos años, para ir a servir a Dios. Desde que salí de mi tierra me gustan los recuerdos.

En la última inundación, el río se llevó la mitad de nuestra huerta y las caballerizas del fondo. Después se desbió la casa y se dispersó la familia. Después vino la revolución. Después nos lo mataron...

Después, pasé el mar, a costas con mi fortuna, y con una estrella (la mía) en el bolsillo del chaleco.

Un día de mi tierra me cortaron los alimentos. Y acá, se desató la guerra de los cuatro años. Derivando siempre hacia el Sur, he venido a dar aquí, entre vosotros.

Y hoy, entre el fragor de la vida, yendo y viniendo -a rastras con la mujer, el hijo, los libros- ¿qué es esto que me punza y brota, y unas veces sale en alegría sin causa y otras en cóleras tan justas?

Yo me sé bien lo que es: que ya me apuntan, que van a nacerme en el corazón las primeras espinas.

Podrían multiplicarse las citas de páginas autobiográficas, en prosa y verso (recuérdese su poema dramático *Ifigenia cruel*; allí el simbolismo de la protagonista es *como una flor que me hubiera brotado dentro*, pero es preciso adentrarse en *Parentalia*.

En este primer libro de recuerdos Reyes se remonta más allá de su nacimiento y narra sus raíces, cuenta las hazañas guerreras de su abuelo el coronel Domingo Reyes y de su padre el general Bernardo Reyes, las virtudes de su madre, cuya vida *estaba al modelo de la antigua 'ama' castellana*. Su familia sin sangre azul y sin color local muy teñido, era una familia a caballo (su padre y su madre, al igual que sus hermanos mayores, nacieron en Jalisco; él, en cambio y por las civilizadoras tareas de su padre, nació en el Norte: es, se ha dicho, el *jalisciense más ilustre nacido en Monterrey*). Su arraigo es amigo en movimiento; su destino, una buena porción de su vida, fue el de los viajeros. Supo ser provinciano, metropolitano, francés, español, argentino y brasileño y, sin embargo, ninguna persona sensata se atreve a regatear su mexicanidad, inexcusable pecado original de la geografía. *Mi casa - dice - es la tierra. Nunca me sentí profundamente extranjero en pueblo alguno, aunque siempre algo náufrago del planeta.*

Tal vez el rasgo mayormente admirable de este libro sea el amor de Reyes por su padre, amor de que ha dado pruebas en obras anteriores. Sin caer en tentaciones de mentira o rencor, lo juzga desde el punto de

vista del hijo y cuando la Historia con mayúscula lo exige, desde la posición objetiva más estricta. Como hijo, afirma:

Yo bien hubiera querido -y mi ternura se atrevió a sugerírselo- verlo consagrado a escribir sus memorias cuando regresó de Europa, en vez de verlo intervenir a destiempo en los últimos acontecimientos que lo condujeron a un fin trágico. Pero era difícil que prevaleciera el deseo de un muchacho sin experiencia (para colmo, 'picado de la araña' y que vivía siempre en las nubes) sobre las incitaciones de otras personas mayores, que después se han arrepentido al punto de negar su responsabilidad en aquella funesta ocasión, y sobre el peso de tantos deberes y tantos intereses nacionales coaligados por la fatalidad. Mi brújula no se equivocaba, y tengo derecho a lamentarlo.

Como observador imparcial, escribe:

Algunos disfrazan su animadversión para aquella memoria (la del padre) bajo la capa de la censura política contra el desvío del último instante. La suerte les ha dado un fácil pretexto, y se apoderan de él codiciosamente.

Burgos, *La saeta*, *Fuga de Navidad*, *Fronteras* y *De servicio en Burdeos*. La primera edición de *Las vísperas de España* se publicó en Buenos Aires, en la colección de la revista *Sur*, en el año de 1937) y, por último, *Calendario* (escrito, como los libros anteriores, durante los años madrileños de Reyes. Apareció en esa ciudad en 1924).

3

Visión de Anáhuac —dice Valery Larbaud en el prólogo a la edición francesa de este libro— no es un opúsculo histórico sino un verdadero poema nacional mexicano. “Es la descripción, minuciosa como un cuadro de Brueghel, de la antigua ciudad de México, tal como ella apareció (en 1519) a los ojos de los conquistadores; pero descripción también lírica, y de un lirismo que por instantes anuncia a Saint-John Perse. (Véase a este respecto el ensayo de Juan José Domenchina, *Alfonso Reyes y su Visión de Anáhuac. Páginas sobre Alfonso Reyes*. Universidad de Nuevo León. Monterrey, 1955. pp. 398-412. En él se estudia el influjo de *Visión de Anáhuac* sobre *Anabase* de Saint-John Perse). Gran poema de colores y de hombres, de extraños momentos y de riquezas amontonadas; en suma, la ‘visión’ prometida, en todo su brillo y su misterio”. *Visión de*

Anáhuac se presenta al lector, alternativamente, como un grandioso mural del México prehispánico y como una colección de preciosas miniaturas. Tal vez esto se deba a que Reyes trabajó su fresco con técnica de pintor de caballete. En *Visión de Anáhuac* se conjugan admirablemente el erudito y el poeta. Éste transforma el dato histórico en sustancia estética. Aquél le da a esta sustancia estética, sentido histórico. En este libro, por último, Alfonso Reyes es ya nuestro Alfonso Reyes: su prosa alcanza el rango que la convierte —como dice José Luis Martínez— en la mejor prosa que se escribe actualmente en lengua española.

Paso de la visión de México a la visión de España. Paso, en consecuencia, de *Visión de Anáhuac* a *Las vísperas de España*. En este libro, Reyes agrupa material en apariencia heterogéneo (estampas, memorias y apuntes de viaje) y que, en el fondo, posee compacta unidad. Más que un cuaderno de notas y rápidos trazos, es un volumen que cala profundamente en el hombre, las costumbres y el paisaje de España. Reyes califica estos textos como “primeros prejuicios de la retina” y son ciertamente, algo más: juicios que descubren la realidad más allá de los ojos. He aquí la diferencia entre los ingenuos textos costumbristas y estos textos de Alfonso Reyes: en tanto aquéllos retratan la apariencia del minuto fugaz, éstos, tras de partir del modelo, lo trascienden, lo iluminan, le descubren nuevas facetas, le otorgan otras que en un principio no poseía. Reyes desdeña “el dato naturalista de los ojos” y ve con las manos, “con el sentimiento muscular de la forma”. En este libro (más bien en los libros que agrupa este libro), Reyes es ya el escritor agudo, risueño y preciso. Así describe y descubre Burgos: “Caracol acampado ha siglos, deja tras sí la baba brillante del Arlanzón, y empina en un éxtasis los cuernos de sus torres”.

Cierra el volumen, *Calendario*, libro próximo por su atmósfera y por el tiempo en que fue redactado a *Las vísperas de España*. Lo componen estampas, ensayos y parábolas. La gracia, el “parpadeo fosfórico del estilo”, la lengua sabrosa y fresca (vocablos recién cortados) le confieren un sabor único: el sabor que sólo Alfonso Reyes sabe infundir a sus obras.

En tanto que la mayor parte de nuestros textos literarios nacen de la sombra, del dolor o de la tristeza, la obra de Alfonso Reyes nace, por el contrario (y obsérvese que las que reúne en este tomo las escribió en el destierro), de la luz, de la alegría. Su optimismo no es ingenuo. Parte de la raíz misma del júbilo: el amor a la especie humana. Ve al mundo y a sus semejantes como al primer hombre antes del pecado original: en estado de gracia.

4

Cada escritor tiene predilecciones y antipatías. Descubre en los demás no sólo rasgos que lo caracterizan, sino también los suyos propios. Descubrir es descubrirse. Lo ajeno es, en cierta medida, lo propio. Aprehendemos únicamente aquello que nos concierne, lo que está, como diría Plotino, implícito en nuestros posibles. Goethe es una añeja predilección en la obra de Alfonso Reyes. Su entusiasmo por el alemán no es fortuito: se parecen. Sus naturalezas más que discursivas son intuitivas. Un libro de Reyes sobre el autor del *Fausto* no puede ser una escueta biografía más sobre el poeta de “la experiencia inmediata”; tiene en momentos el valor de una pudorosa autobiografía.

No hay libro de ensayos en la obra de Reyes en que Goethe no aparezca tácita o expresamente. En el transcurso de su vida le ha consagrado, asimismo, páginas lúcidas y fervorosas.

Trayectoria de Goethe (1954) no es obra de crítica literaria ni biografía: recoge de ambas, sin embargo, lo que ofrecen de más útil. Alterna la narración de los distintos episodios con reflexiones concisas que den idea de las sucesivas etapas. “En esta tortuosa jornada hacia la sabiduría —dice—, nos interesan las circunstancias externas que se ofrecieron a Goethe y que él supo aprovechar —incorporándolas y dándoles sentido moral— así como las conquistas voluntarias de su conducta que él impuso a su medio”. La exégesis extrema del crítico y la minuciosidad detallista del biógrafo son dos peligros principales que evita Reyes: hay que desbastar la vida de lo superfluo, como, también, preservarla de la manía de transmutar los actos en ideas. El Goethe que nos ofrece es ob-

jetivo, tridimensional, inscrito en el orden que prefería: el de la naturaleza. No disculpa sus errores, los comprende. Sus virtudes no encuentran en él un desmedido panegirista: las comenta en relación al contexto, a la vida en toda su complejidad. El plan de trabajo responde a la sentencia de Goethe: "Ver acontecer las cosas es el mejor modo de explicárselas".

Alguien, al comentar este libro, lo calificó de apresurado, de superficial. Es apresurado no en la redacción, sí en el estilo. Su celeridad resulta del dominio que Reyes ejerce sobre las palabras, del dominio que posee sobre el tema: en unas cuantas frases pinta un estado de ánimo, describe el paisaje, cala en las reconditeces de una acción, de un suceso. No es superficial, se ajusta a los límites que supone un breviario. No está escrito para conmemorar una fecha de nuestra industria editorial, representa largos años de meditación y trabajo.

Reyes reduce la vida de Goethe a cuatro etapas, subdivididas a su vez por escenarios, deberes, estudios, amistades y realizaciones. La primera abarca niñez, estudios preliminares y universitarios, tentativas amorosas pródigas en experiencias. Especialmente, el centro de gravedad cae en Francfort. La segunda tiene como escenario los diez años primeros de Weimar. La juventud se afina en tres vertientes: labores públicas ("hora en que el adolescente... se reconcilia en su interior con la voz paterna e ingresa en la continuidad social... Junto a los solos derechos que antes exigía, acata ahora los deberes"), estudio sistemático de la ciencia, y segunda educación bajo la tutela de Carlota de Stein, quien "lo ciñó a sus límites cuando estaba a punto de disgregarse". La tercera, Italia, más que ser una fuga, es un encuentro con su destino, una "lección de sencillez", un viraje de la exaltación romántica a la medida y equilibrio clásicos. Goethe, el camaleón, obtiene su coloración definitiva. La última etapa comprende del regreso de Italia a su muerte. La ruptura con la Stein; el encuentro con Cristina Vulpius, "fembra placentera", con quien forma más que un hogar, su nido; la fricción y conjunción con Schiller; la vejez, apenas alumbrada por Byron, en la que tiene que aceptar "cortesías de monumento público", forman la orografía de este período.

Paralelamente a la vida, con la sustancia de la vida, Goethe construye su obra. Se descarga de la vida con la vida misma: creándola la destruye, se limpia. *Werther* y tantas obras son "aseos transitorios", catarsis primero instintivas, después conscientes, "acción perseverante que va sometiendo poco a poco los giros errabundos del alma". En la juventud, Goethe representa "el centro mismo de la batalla". Pierde después la posición ventajosa: son los años consagrados "a acumular energía y a ensanchar horizontes". Cuando lo consigue, no tiene descendencia. "La literatura alemana no fue desviada por Weimar, como alguna vez se ha afirmado; la verdad es que se desvió de Weimar". Ahora todos los caminos conducen allí, tarde o temprano.

Tras acertadas conclusiones, Reyes remata así el libro: "No acabamos de darle mate, porque se nos sale del tablero. Es inabarcable, y a veces, también invisible. ¿Cómo poner sitio al grande abuelo? Por todas partes a un tiempo nos asalta y nos sobresalta. Él ha dado por consigna a su alma: ¡Fuego en toda la línea!".

5

Marginalia. Segunda serie, 1909-1954 (1954), de Alfonso Reyes, tiene como casi todos los libros de este autor, implicaciones y referencias a otros títulos de su vasta obra.

Ésta, por los asuntos, pretextos de comunicación, podría resumirse en tres libros fundamentales: uno que englobara sus preocupaciones éticas, otro que se refiriera a los temas estéticos y, por fin, un último que contuviera lo que se podría llamar la patética. Pero esta clasificación, como todas, sería arbitraria, se correría el riesgo, intentándola, de desfigurar no sólo la producción en sí, sino lo que es más importante, la trayectoria vital (la vida es una literatura y viceversa) de Alfonso Reyes.

Los dos tomos de *Marginalia* recogen trabajos de índole distinta, tiempo y extensión, cuyo denominador común es la calidad, la noble preocupación por todo lo que se refiere al hombre. El título con que los nombra sugiere que contienen piezas de caza menor, simples apuntes

escritos al margen de la lectura, textos consagrados a la amistad o a la cortesía, bocetos y dibujos (proyectos al fin) que dieron origen a obras suyas más significativas.

Las sugerencias que encierra el título son, en parte, ciertas. Ciertas en la medida que fijan el tono y estructura de estas dos primeras series y de las que después vendrán. Falsas en lo que se refiere a su peculiar cuantía, al valor de estos dos libros en la obra total de don Alfonso. La capacidad creadora de Reyes, su vigor y claridad mentales comunican a todos sus escritos, por mínimos que sean, su sello inconfundible, su legítima paternidad: el interés, la austeridad de trazo, la rica significación, el antídoto contra la pereza de la mente. Reyes posee el don de los escritores auténticos: inquietar, fecundar a los lectores, abrirles perspectivas.

Esta segunda serie de *Marginalia* está dividida en cinco partes: *De ayer*, *La amistad*, *A larga vista*, *Al correr de la pluma* y *Epílogos*. El libro se inicia con una meditación sobre las alturas: las azoteas, sobre lo que hacía la gente de México los domingos por la tarde. Contemplar la tarde desde las azoteas fue, y sigue siendo, el placer dominical de la “gente sencilla” y de los solitarios “afables, de los que cultivan su soledad como una religión, no por enemigos de los hombres, sino por ese candor divino de la contemplación”.

En el propósito con que anunció su correo literario *Monterrey*, Reyes hace justas observaciones (simpatías y diferencias) sobre el papel que desempeñan el libro, la revista, el periódico y la estafeta literarios. Las revistas surgen “para llenar los intersticios entre los libros”. El periódico literario cubre, asimismo, las lagunas que deja su inmediata superior, la revista. Aquél se distingue de ésta en su intención: la revista es antología; el periódico, la formación. Descendiendo por esta escala, entre periódico y correo existe, a su vez, diferencia: el uno es obra social, el otro, personal. Por eso *Monterrey* era “algo anterior a la obra,... el teatro entre bambalinas, el teatro en las tardes grises de la lectura previa, del ensayo”, porque representaba al hombre en su fuero interno, al trabajador que hacía un alto para comunicarse con los amigos lejanos. Por la intención, tal vez, las entregas de *Marginalia* sustituyen a las de *Monterrey*. Ambas tienen una finalidad similar: entablar contacto, mostrar al

escritor que lee y consigna sus impresiones; al escritor que en plena labor nos entrega muestras de su trabajo que crecen paralelas a la elaboración de otros libros si bien más hondos, no menos interesantes. Si sus otros libros son “edificios públicos”, éste es “casa privada, habitación de una sola persona”. Si en aquéllos la arquitectura es premeditada, en éste es espontánea, aluvial, producto del ejercicio incesante de la pluma.

Mi idea de la historia encierra valiosas ideas sobre esta disciplina: la historia procede como la arquitectura “conforme a principios de necesidad, pero también es menester que proceda conforme a principios artísticos”. No hay que “confundir la obra histórica con el mero hacinaamiento de materiales para la historia”. “Y aunque sin materia prima no hay historia, tampoco mucho menos la habría sin la interpretación y la narración”. “Dato comprobado, interpretación comprensiva y buena forma artística son los tres puntos que cierran el ‘triángulo de las fuerzas’, ninguno debe faltar”. Una recomendación última a “los documentistas”, a “los picapedreros y albañiles de la historia”: la erudición es en ésta como la asepsia en la cirugía: una operación previa.

En *Sistema métrico universal* encontramos una prueba de la intercomunicación que existe entre los libros de Reyes. Este pequeño ensayo podría pertenecer por tema, forma y personaje a la serie de Transacciones con Teodoro Malio, de su libro *Ancorajes* (1951). Teodoro Malio aparece por primera vez en *El plano oblicuo* (1920): es el destinatario de los “fragmentos de un manuscrito salvado de la catástrofe”. (*Los restos del incendio*). Estos datos sobre su persona los encontramos en *Ancorajes*: Teodoro Malio era “hombre que vivía en la causa mucho más que en el espacio y el tiempo: Hombre ‘manos a la obra’, hombre ‘al grano’. Un dato más: Reyes usó su nombre, antes de que fuera ente de ficción, como pseudónimo en sus colaboraciones para *El Antirreleccionista*, periódico que se editó en México en las postrimerías del porfiriato. Así como Fulgencio Planciades, “mi buen maestro y padre de mis estudios”, como Reyes lo llama en *El cazador* (1921) y en *Ancorajes*, le sirve de interlocutor al tratar temas filológicos, Teodoro Malio, sobrino literario del anterior, le sirve de antagonista en sus diálogos filosóficos y literarios. Como personaje, Malio posee “relieve”; como pensador es, en ocasiones, tan inteligente como el propio Reyes.

Los libros de Alfonso Reyes tienen la virtud de no agotarse fácilmente. He aquí un problema para reseñarlos: trascienden la nota bibliográfica, incitan al ensayo. Sirva esta nota para dar fe de las excelencias de *Marginalia segunda serie*, para recomendarlo, sin reservas, a “esa entelequia rara y fabulosa”, que en América cortejan los escritores sin lograr atraparla: ¡el lector!

6

Alfonso Reyes es una de nuestras mentes más lúcidas y organizadas. Sus trabajos están acordes con sus días, los cuales, para honra de las letras mexicanas, son crecidos y pródigos. Paralelos a su obra fundamental, han ido surgiendo trabajos de corta extensión y tono divulgatorio que se ocupan de las materias más diversas. Publicados en revistas y periódicos, Reyes ha creído conveniente agruparlos en libros. Recuerdo entre las obras de este tipo editadas en los años cuarenta y cincuenta, las siguientes: *A lápiz* (1947), *Grata compañía* (1948), *De viva voz* (1949), *Sirtes* (1949), *Ancorajes* (1951), *Marginalia —primera y segunda series—* (1952 y 1954). En 1957, acrecentadas concisión y claridad —coherentes con la índole de sus destinatarios— llegaron al público *Las burlas veras* (primer ciento).

“Conforme más se estudian las cosas —dice Reyes en la primera de sus *Burlas veras*—, mayor es el afán de exponerlas en unas breves y sencillas palabras”. Esta declaración es, además de propósito, realidad comprobable de cada uno de los textos. Si en la novela y el cuento, el héroe debe sufrir modificaciones: degenerar o perfeccionarse, en el acto de leer, el lector (héroe de la vida real) debe ser uno al principio y otro al término de la obra. Así ocurre con la lectura de Reyes: alecciona, perfecciona. Americana mina de sal, el lector emerge de ella cristalizado, novísimo Midas mental.

El índice de la obra es el registro de las preocupaciones de Reyes. Lo propio y lo ajeno (nación y mundo), literatura y filosofía, ética y estética, historia y geografía, hombres y animales, recuerdos e invenciones, trozos de autobiografía y somera biografía de la especie, temas físicos y

metafísicos, lo ínfimo y lo trascendente, el pasado, el presente y el futuro, divagaciones, proposiciones y fábulas hallan sitio (partes de un estricto y extenso rompecabezas) en las fluidas páginas del libro.

Dos núcleos de temas son los que mayormente me interesan de este libro: el que se refiere a la libertad y el que narra hechos autobiográficos.

Glosaré el primero. En *El profesionalismo*, texto octavo, habla de la escasa importancia que la crítica concede a las obras de los escritores aficionados. El crítico, cree Reyes, no se dirige al público lector sino a los propios escritores. Su labor se circunscribe a adular, ignora el juicio ecuánime y objetivo. Descontando la impreparación y la negligencia, el que la ejerce actúa así porque su función carece de eficacia. No existen los lectores a quienes servir y satisfacer. De nuevo la crítica, texto número doce: *Está vuelto de revés el sentido clásico*, concede profundidad a aquéllos que están a disgusto dentro de su cuerpo o dentro de la naturaleza. A aquéllos que, en cambio, están conformes con su organismo y con el mundo tacha de superficiales, como a los griegos. Texto número cuarenta y uno: *Homero* fija las características de nuestro teatro. No explica la índole de sus personajes, deja que sus héroes se pinten solos por sus actos. *Siluetas de Alarcón*, número cuarenta y siete: "En la casa de la locura, era un revolucionario de la razón". *El libro mexicano*, número cuarenta y nueve, traza, en síntesis imponderable de una cuartilla, la historia de la literatura mexicana, de la Colonia a López Velarde. En el número sesenta y uno, *Diálogo entre Natalio y Peregrino*, se burla del nacionalismo ingenuo que aún soportamos. *Sátira sin dedicatoria*, número sesenta y dos, equivale a las *Cartas a un joven poeta* de Rilke, sólo que al revés: fija, a base de exclusiones, lo que debe ser un escritor. *Odiseo*, setenta y siete, es uno de los textos más hermosos. Compara al Ulises de *La Ilíada* con el de *La Odisea*: en aquella obra nos dice Homero que el esposo de Penélope es un hombre de múltiples recursos, astuto y mañoso. En ésta nos muestra la fertilidad de su ingenio, de sus estratagemas. Ello se debe a que en *La Ilíada* convive con "jefes y príncipes sujetos a un código de honor, a una etiqueta rigurosa, en que cuentan el arrojo y la lealtad a la palabra empeñada, pero no el ardid y la doblez". En *La Odisea*, éste trata con seres que son superiores, los dioses, y con bárbaros de toda clase y sexo: no hay código de honor ni etiqueta, y Odiseo despliega sin rubor sus habilidades para el subterfugio y el fraude, que

aquí vienen a ser legítimos”. Esta vera, que no burla, es hermana gemela de un ensayo de su juventud, *Las tres Electras del teatro ateniense. La emancipación literaria* —setenta y ocho—: ... “tampoco hemos de figurarnos que la emancipación de las letras es acarreada inconscientemente por la política. No bastan aquí la buena intención ni el patriotismo. La emancipación literaria es función de la calidad literaria”. Aquí, como en otros muchos textos, Reyes es explícito sobre esta cuestión: México pertenece al mundo y el mundo, oh paradoja, es parte de México. El número noventa y ocho, *Un proyecto*, sugiere a los jóvenes y escritores (¿cachorros, cachorros?) redactar una Geografía de la literatura mexicana.

Hechos autobiográficos. *Los graffiti*, veintitrés, se refiere a la inconformidad del pueblo con sus gobernantes y a cómo se manifiesta: por medio de inscripciones callejeras en las paredes, en los lugares reservados, en los cuarteles. La acción ocurre en las postrimerías del Porfiriato, término al que dedica un artículo: la protagonizan el pueblo de México, su familia y él mismo. Él, el poeta, el que no entendía de política, al que no le hacía caso su gente. “¡Y ya ven ustedes lo que pasó!” El número cincuenta y seis *La cincuentaina y las parodias*, cuenta un episodio de la vida de la generación del Centenario, a la que perteneció Reyes: las parodias que redactaron de los principales poetas y prosistas de la hora, él, Caso y Henríquez Ureña. El texto ochenta y dos, *Victor Hugo ante los abismos*, si bien se refiere al poeta, revela, para el conocedor, rasgos del poeta regiomontano. Por último, *El peligro atómico*, sesenta y seis, fija la honrada posición de Reyes ante el presente y el futuro de la humanidad.

Las burlas veras es, como todos los libros de Alfonso Reyes, una doble lección de oficio, de generosa madurez.

7

Alfonso Reyes no vio impresa la nueva edición de *La Ilíada*, publicada por Porrúa (aparecida el 11 de enero de 1960), a la que enriqueció con un admirable prólogo en el que, como en otros trabajos suyos, concilia la erudición y la amenidad. (Reyes supo como pocos escritores de nuestra lengua, adecuar el tono de sus escritos al tipo de lector al que

estaban destinados). En esa prosa suya de los últimos años, de engañosa naturalidad, resume sus reflexiones sobre Homero y los poemas homéricos, deteniéndose con minuciosa exactitud en el poema que cuenta la cólera del divino Aquiles.

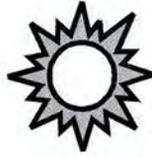
Destinada a un público mayoritario, esta *Iliada* cumple rigurosamente las notas propias a una edición crítica. La traducción de Luis Segalá y Estalella es, según los entendidos, la más fiel y eficiente con que contamos en español entre aquéllas que han prosificado los 5,691 hexámetros de Homero. El único detalle que objeto a los editores es el de latinizar los nombres helénicos. Para enmendar este terror (yo así lo considero) se inserta en las páginas finales una tabla de correspondencias entre el nombre latino y el correspondiente griego. En el prólogo Reyes habla de Zeus y no de Júpiter, de Hera y no de Juno. En verso, el más hermoso de todos los traslados de esta obra a la lengua castellana es el que hizo el propio don Alfonso: la parte primera, *Aquiles agraviado*. Desgraciadamente el resto del trabajo quedó trunco.

En el prólogo a su versión de *La Iliada*, dijo don Alfonso: "Aunque entiendo poco griego, un poco más entiendo de Grecia". Quien haya leído sus libros sobre Grecia (recuerdo sólo *La crítica en la edad ateniense* y *La antigua retórica*) advertirá la modestia de Reyes, el amplio campo de sus intereses. Werner Jaeger ha dicho a ese respecto: "Alfonso Reyes poseía ese auténtico sentido histórico que estudia la mentalidad antigua no como mero objeto de seca erudición, sino como medio de conocer mejor lo que somos y la tradición que hemos heredado". El prólogo a *La Iliada* es una prueba más de lo que deben los estudiosos sobre la antigüedad clásica a Alfonso Reyes y de lo que éste, a su vez, debe a los griegos: su influjo o, mejor, su estímulo se siente en todas sus páginas.

Encuentro en el prólogo a uno de los más vivos y actuales de nuestros escritores. El Homero que aquí comparece no se parece a aquél que hallo en ciertos manuales de cuello duro: es un Homero que inventa a un tiempo la ingenuidad y la malicia literarias; el Homero que alterna la "tensión" narrativa con digresiones en apariencia intrascendentes y que, sin embargo, cumplen eficaz papel dramático; al Homero que, según Schiller, describe "tan sólo la tranquila presencia y acción de las cosas según su propia naturaleza"; al Homero que retrata (crea, mejor) a sus

héroes con enorme soltura y vitalidad y que olvida una de las normas elementales de la poesía con historia: aquélla que dice que los héroes, en el transcurso de la obra, deben evolucionar. El Odiseo de *La Ilíada* es exactamente el mismo que aparece en la Odisea: la edad no ha pasado por él, sus argucias no han disminuido. Igual ocurre con Penélope, con Néstor (“domador de caballos”), con Helena.

El lector halla en *La Ilíada*, son palabras de Auerbach, “descripción perfiladora, iluminación uniforme, ligazón sin lagunas, parlamento desembarazado, primeros planos, univocidad, limitación en cuanto al desarrollo histórico y humanamente problemático”.



2

NUEVA VISITA A LA POESÍA DE
ALFONSO REYES

ADOLFO CASTAÑÓN

ADOLFO Castañón nació en 1952. Ha escrito ensayos para publicaciones tales como *Nexos*, *Vuelta* y *Revista de la Universidad de México*. Traduce del inglés y el francés. Desde 1976 trabaja para la editorial Fondo de Cultura Económica. En su bibliografía figuran los siguientes títulos: *Fuera del aire* (1977), *El reyezuelo* (1982), *Cheque y carnaval* (1984), *El pabellón de la límpida ciudad* (1988) y *La batalla perdurable* (a veces prosa) (1996). En 1976 obtuvo el Premio Diana Moreno Toscano y, en 1995, el Premio Mazatlán de Literatura por *La gruta tiene dos entradas* (paseos II).



NUEVA VISITA A LA POESÍA DE ALFONSO REYES

ADOLFO CASTAÑÓN

LLEYENDO la poesía de Alfonso Reyes se pueden evocar, como en un acto de amorosa conversación, los trazos de su biografía interior. No me detendré aquí en resaltar la obra maestra, *Ifigenia cruel*, poema dramático, tragedia, ópera y en cierto modo novela, en que el poeta descifra con majestad flexible los relámpagos de su catarsis. Baste decir que en esa lucha con el demonio de la tragedia, éste parece salir avasallado, domesticado como una bestia a la que se han puesto silla y riendas.

Haber amansado al demonio por virtud de la canción elevada y certera permitirá a Reyes, a partir de entonces, descansar el coturno y disimular en la travesura y el convivio el poder arrebatado de su elocuencia. Ha dejado entonces sepultado el ombligo en el túmulo majestuoso de *Ifigenia* y se lanza al mundo, ya sin amarras ni espurias nostalgias. Da la cara y abre el pecho al mundo, pero Reyes -lo dice en varios sitios- se siente perdido. Ha dejado el corazón sembrado en todas las ciudades que animan su paso:

FRONTERA DEL DOLOR ...

*¡Frontera del dolor y el pensamiento,
alma hecha de carne todavía,
ave engañada que en sus alas fía
y es prisionera cuando cruza el viento!*

*¿Dónde está el rumbo, dónde está el momento
de libertad y la derecha "derecha vía"?*

*No vuelas, ave, que te cansaría
el vago errar, el angustiado intento.
No vuelas ave: quieta en el engaño,
en medio del mudable desatino,
deja el tiempo girar año tras año.*

*Confía sólo en la virtud del trino
y guarda sólo, en tu desdén buraño,
una dulce quietud ante el destino.*

México, 22 de marzo, 1940.-VS¹

Se ha perdido entre los hombres por no perderlos y descubre, lúcido,
su alfiler, la inteligencia del corazón:

[Soledades]

*sentí una canción, vi una ave,
adiviné un resplandor.
La torre se iba rindiendo,
se agotaba el surtidor,
mujer y flor se mudaban
perdiendo aroma y color,
el ave se estremecía:
ya no volaba, ya no;
y el resplandor que pasaba,
¿dónde se fue el resplandor?
¿Qué tienes, alma, que gritas
a tu manera y sin voz?
Los caminos de la vida
no llevan a donde voy.*

Buenos Aires, 1937.- VS.RA²

Náufrago de la vida, náufrago de las ciudades, náufrago de sí mismo,
Lázaro que deambula resucitado sin saber por qué:

*Pasa el jinete del aire
montado en su yegua fresca
y no pasa: está en la sombra
repicando sus espuelas.*

*¡Eso que anda por la vida
y hace como que se aleja!
¡Eso de ir y venir, eso
de huir y quedarse cerca!*

*¡Eso de estar junto a mí,
y hace años que estaba muerta!
¡Eso de engañar a todos
como Zenón con su flecha!*

*Se enlaza el tiempo en la voz:
la canción tiene pereza.
Con ágiles pies, los ángeles
se dejan venir a tierra.³*

Cuanto más brilla el oropel mundano y diplomático, cuanto más enjundiosa y proliferante su obra en prosa, tanto más íntima la poesía, tanto más misteriosa. Constancia poética: fidelidad a un secreto. El secreto es una pregunta:

*Entre ciudades y ruinas
¿qué voy a hacer?
Y la pregunta encierra un eco:*

EL LLANTO

*Al declinar la tarde se acercan los amigos
pero la voccita no deja de llorar.
Cerramos las ventanas, las puertas, los postigos,
pero sigue cayendo la gota de pesar.
No sabemos de dónde viene la voccita;
registramos la granja, el establo, el pajar.
El campo en la tibieza del blando sol dormita,
pero la voccita no deja de llorar.*

*¡La noria que chirría! — dicen los más agudos,
Pero ¡si aquí no hay norias! ¡Qué cosa singular!
Se contemplan atónitos, se van quedando mudos,
porque la vocecita no deja de llorar.
Ya es franca desazón lo que antes era risa
y se adueña de todos un vago malestar,
y todos se despiden y se escapan de prisa,
porque la vocecita no deja de llorar.*

*Cuando llega la noche, ya el cielo es un sollozo
y hasta finge un sollozo la leña del hogar.
A solas, sin hablarnos, lloramos sin embozo,
porque la vocecita no deja de llorar.*

19-X-58.-I.⁴

El cruel deporte de la vida, que consiste en ver pasar los días, las estaciones y los años, y que no le promete al hombre otro conocimiento que el que puede derivar de una meteorología más o menos fraguada (la historia ¿no se reduce a preguntar qué tiempo hacía ayer para anunciar cómo será el mañana?) ha herido con su flecha a Alfonso Reyes. Poco a poco, el ruido de la fiesta se apaga, cumple 57 años y su regalo es una

BALADA A LOS AMIGOS MUERTOS

(En mis 57 años)

*Con mi tostón y mis siete centavos
ya no me tengo por pobre ni rico.
No sufro así — ni pretendo ni abdicar
las ambiciones ni los menoscabos
de los señores ni de los esclavos.
No son los años, que yo no me arredro,
los que me traen dolor y desmedro:
son los amigos que el tiempo me roba.
Tras de las puertas arrima su escoba,
y abuyenta a Antonio y a Enrique y a Pedro.⁵*

Quiere la esperanza y busca a los jóvenes, pero los mozalbetes:

*Hete que los mozalbetes
la gramática descuidan
y se vuelven escritores
por artes de brujería.*

*Ayer, cuando yo era mozo,
las cosas eran distintas,
que aunque siempre ha habido fraudes
y siempre hubo mentiras,
ayer el mal cabalgaba
a caballo o en berlina,
en bicicleta a lo más,
nunca en máquina más viva,
y hoy el mal circula en auto,
en aeroplano camina,
anda en cohete de chorro
y en radio se comunica.*

*Éramos ayer tan cándidos
como la virtud quería:
hoy no, que vivimos en
el tiempo de Protrombina.⁶*

El siglo XX, con su cortejo de masacres y juguetes prodigiosos, es también una temporada invernal que marchita la lengua y una jerigonza inicua hecha a traducciones vulgares y triviales, hace abortar a la lengua española en América :

*Por puntos encontrará,
quien al estudio se aplica,
términos sesquipedales
y una jerigonza inicua
volcados de la redoma
de lenguas mal traducidas;
empañados los sabores
ya de las palabras mismas;
toda una Babel confusa
que a la otra pone envidia;
y al cabo tantos dislates,
que la cuitada Castilla,
madre de unas veinte Américas,
no acierta a lograr sus crías.⁷*

Han traído putas a Eleusis decía Ezra Pound unos años antes. Reyes constata que los tiempos de la turbina y “El tiempo de Protrombina” visten de tecnología a la usura y el fraude.

*Pues hete que los políticos
andan a la rebatiña
porque dicen que no dicen
lo que dicen que decían.
Hete que casi revientan
de embustes los periodistas,
y no hay respeto al decoro
de vecinos y vecinas.
Hete que anhelar la paz
resulta cosa dañina,
y el bien social se revuelve
entre no sé qué malicias.⁸*

A la soledad del hombre que despide uno a uno a los amigos desde la frágil orilla del verso, se añade otra soledad más profunda e hiriente, la del que está de luto por una civilización que muere

*-Claro, maestro Cervantes
-desde el féretro le grita
Quevedo el de los quevedos
con su tétrica sonrisa,
mira cómo nos agravian
y cómo nos burlan, mira;
álzate de tu modorra,
si es que duermes o vigilas.
Pronto será lengua muerta
la lengua que tú escribías,
o me ayudas a cerrar
con tan infames traillas;
que ocioso neologismo
o yerta etimología
nos están mudando el habla
humana por la canina.⁹*

Luto e irritación de que sólo consuela la amistad y a veces la sátira. Por ejemplo, ésta aparece en el final de la ópera *Landrú*, lo cual a su vez recuerda que la producción poética de Alfonso Reyes desborda los libros escritos en verso y se vierte en otras ficciones:

VII. MONÓLOGO DEL JEFE DE POLICÍA

*Soy calcetín del revés,
soy la imagen del espejo,
y como soy un reflejo
apenas ando en dos pies.
Del crimen mi rostro es
el justo hueco-relieve,
y es justo que me lo lleve
de esposas aberrojado,
porque soy su otro lado
como lo es del seis el nueve*

*Soy de su diestra la zurda,
y a su pregunta, respuesta;
tengo que aplaudir su fiesta
aunque me parezca absurda,
porque habito en su zaborida,
porque para él es palacio
y festina, aunque despacio,
que toda prisa resbala.
La mano que apuñala
la mano que sujeta
el crimen policía
el completo hermafrodita.*

Buenos Aires, 1929; México, 1953.¹⁰

Reyes tiene 50 años cumplidos. Ha regresado a México en los sueños también pero el espectro del desengaño y de la sospecha le hacen preguntarse:

*¿Por qué brotan del suelo mexicano
la cólera, la víbora, la púa,
la espadaña que en pica se insinúa,
la garra en guante adentro de la mano?¹¹*

No tiene respuesta a esas preguntas pero sí a otras, que suscitan su hartazgo:

A VERDAD SABIDA Y BUENA FE GUARDADA

*Para decir verdad, no aguanto a nadie,
y yo sólo respiro junto al mar.
Les dejo ahí mis trajes, lo que llaman "trapito
de cristianar",
mi colección de pipas, de bastones,
de plumas-fuente, de láminas Gillette,
mi radio, los teléfonos en marcha,
el alquiler pagado,
la luz, el gas, los libros, las visitas,
los vecinos; les dejo el automóvil;
todo les dejo, a cambio
de una butaca a estribor
a donde cante el mar y pegue el sol.
Yo ya me arreglaré: déjenme en paz,
sé muy bien lo que quiero cuando me quede solo
Olvídense de mí, que yo me entiendo
en cuando dejan de pedirme el alma
prestada para esto y para estotro.
¡Y ya me tienen harto,
y déjenme dormir junto al mar!*

México, 30 de diciembre, 1939.¹²

Le queda el mar o sea la poesía, la infancia ecuestre y memorable:

*Y aquí vuelve después de otras pasiones
y otros errores y curiosidades,
para echarse como animal cansado
en el revolcadero de la infancia.¹³*

La terca emulación del alfabeto griego, los tres placeres de la lengua - el amor, la cocina y la conversación - que él sabe fundir en un solo fuego:

*Cocinero cocinero
que en vino de consagrar
emborrachas y cocinas
la fritanga espiritual.
Santo de la Eucaristía
que saltas ázimo el pan
en el boliche o balero
del copón trascendental
y en la sazón absoluta
-sin azúcar y sin sal-
haces que el manjar más pobre
sea el más rico manjar.
Tú que en la mesa de Pedro
con la paloma de Juan
mechas el guiso -Manuel
de tu cordero Pascual.¹⁴*

Y sin embargo está solo, y sin embargo la soledad, el olvido parece imposible:

*No se me da la gracia del olvido,
no se me da la dulce flor de loto
que mitigue mi ánimo rendido.¹⁵*

Aunque desengañado:

*¿Esto es vivir, memoria, éste es el día
que me ofreciste para mi corona?¹⁶*

¿Qué sabe de la soledad Alfonso Reyes?

El mismo siente que poco, y ya desde joven sufre una especie de complejo:

*Amigos, dónde quiera que voy me sigue un oso,
un oso que se ve con el rabo del ojo.
Ni soporta ser visto de frente, ni lo puedo
descubrir cuando quiero mirarlo en el espejo.
No se oyen sus pasos porque van con los míos
Es como una amenaza constante, es un testigo.
Nada busca pero me tiene medio loco
saber que donde quiera que voy me sigue un oso.¹⁷*

Quizás el plantigrado no es una bestia salvaje, sino animal de feria y panderero, oso de circo amaestrado que lo ha hecho alejarse del contemplativo y grave joven poeta abrumado por la desgracia y lo ha conducido en pos de la miel del mundo, llevándolo a perderse entre la gente, a tener insomnio, a ser náufrago de cien ciudades, a seguir los caminos de la vida que no lo llevan hacia donde él iba o creía ir, a él que creía que había un camino para cada edad y que el atlas era una cuestión de paciencia. Ese Reyes ni terrenal ni celeste, que ya sabe que nunca podrá estar de nuevo ni plenamente en el mundo ni plenamente solo, se expresa en uno de sus poemas más felices:

*Este ratito que hurto
al tiempo de los demás;
este último refugio
para juntar mis pedazos;
este acallantarme solo
un instante nada más;
este acordarme de mí,
que se me quiere olvidar;
este engañarme a sabiendas
y tratarme con piedad;
este ver lo que me falta,
este ordenar y contar,
este llorar;
y empezar y no acabar,
y cuando estoy acabando,
sentir que me falta más..
Dizque íbamos a vivir,
dizque íbamos a viajar,
dizque íbas a acompañarme
y a entenderme y lo demás.
Y bien sé que no, y no importa,
y qué más me da,
¡si lo poco que durara
era de felicidad!
Despierto, cierro los ojos,
vuelvo a despertar.
¡Qué difícil engañarme,
durmiendo con la verdad!
¡Resucitar y morir,
morir y resucitar!⁸*

Dizque íbamos a vivir, pero la teoría prosaica no es la vida; la literatura lo tritura y la canción se repliega en la soledad:

*Quédate callado y solo:
casi todo sobra y huelga.
De la rama el fruto cuelga
y la rosa del peciolo,
no a efectos del querer sólo,
sino a la inerte ceguera
que la visión exagera
en alcance y en sentido;
y lo que cantas dormido
es tu canción verdadera.¹⁹*

Entonces, el Reyes de cincuenta años descubre —y lo dice— que los laureles son amargos. No es Reyes de esos hombres que se engañan y engañan: “Qué difícil engañarme durmiendo con la verdad,”²⁰ pero un día se pregunta si esa supuesta verdad no estaba muerta.

*¡Eso que anda por la vida
y hace como que se aleja!
¡Eso de ir y venir, eso
de huir y quedarse cerca!*

*¡Eso de estar junto a mí,
y hace años que estaba muerta!
¡Eso de engañar a todos
como Zenón con su flecha!²¹*

La teoría prosaica de Reyes no sólo es una estrategia de estilo para mezclar matices y tonos. Es una actitud ante la vida, vida entrelineada en la actitud. “Quiero que la vida sea una cabal explicación y por mi parte no distingo entre mi vida y mis letras”. ¿No dijo Goethe “todas mis obras son fragmentos de una confesión general?” La propuesta es convergente con la de Montaigne, que aconseja no corregir y enmendar los textos, sino en todo caso reformar el entendimiento...

Si el culto de las letras vale por el de la vida, es claro que escribir y leer son formas de convivir. La poesía de Alfonso Reyes sugiere que el centro de la gravedad de la literatura, el núcleo fecundante no está en las bibliotecas sino en el simposio, el banquete, la fiesta y el convivio. El camino más corto entre la vida y las letras se da por la convivialidad. Cortesía o la lectura y la escritura como convivio. Ni enteramente pública ni enteramente privada, la poesía cortés de Reyes traduce entonces un arte de vivir donde poemas, dedicatorias, recados, mensajes y mínutas son válvulas alentadoras que expresan ante todo el calor, la unión convivial de los invitados, el ágape. Una poesía entonces conmemorativa, donde los ciudadanos se recuerdan entre sí y en ese cruce recrean la ciudad, la sociedad, cuya raíz última es afinidad amigable. Volvemos a encontrar así en ellas ese paso nervioso de lo oral a lo escrito, de lo emotivo a lo intelectual y de la oscuridad de la experiencia a la claridad diáfana de la expresión, que es la marca de un clasicismo —a veces epicúreo, a veces estoico—, del cual Reyes, nuestro Horacio, es un ejemplo.

Al permitirnos dialogar con los convidados olvidados, Reyes rescata el espíritu de la fiesta, los ritos laicos de la comunión profana y auspicia un diálogo feliz con los muertos felices. Fidelidad al misterio, constancia poética.

Notas

- ¹ Reyes Alfonso. *Obras Completas. Tomo X Constancia Poética. Fondo de Cultura Económica. Colección Letras Mexicanas. México, 1989, p. 203.*
- ² *Ob. Cit. p. 163*
- ³ *Ob. Cit. p. 387*
- ⁴ *Ob. Cit. p. 238*
- ⁵ *Ob. Cit. p. 225.*
- ⁶ *Ob. Cit. pp. 303, 304*
- ⁷ *Ob. Cit. p. 2221*
- ⁸ *Ob. Cit. p. 303*
- ⁹ *Ob. Cit. pp. 221, 222*
- ¹⁰ Reyes, Alfonso. *Obras Completas. Tomo XXIII Ficciones. Fondo de Cultura Económica. Colección Letras Mexicanas, México, 1989, p. 493*
- ¹¹ *Tomo X p. 288*
- ¹² *Ob. Cit. pp. 289, 290*
- ¹³ *Ob. Cit. p. 220*
- ¹⁴ *Ob. Cit. p. 382*
- ¹⁵ *Ob. Cit. p. 447*
- ¹⁶ *Ob. Cit. p. 189*
- ¹⁷ *Ob. cit. p. 294*
- ¹⁸ *Ob. Cit. pp. 162, 163*
- ¹⁹ *Ob. Cit. p. 216*
- ²⁰ *Ob. cit. p. 387*
- ²¹ *Ob. Cit. p. 387*



3

LAS ARTES PLÁSTICAS EN
CARTONES DE MADRID

HELIA MARÍA CORRAL

HELIA María Corral nació en la ciudad de México. Estudió dos años en la Escuela Nacional de Comercio y Administración, de la Universidad Nacional Autónoma de México. Posteriormente, siguió cuatro años de contaduría pública y dos de maestría en Letras Inglesas y Españolas en la San Diego State University. En la University of Southern California se doctoró en Letras Españolas, y recibió del rector el premio para el doctorado más distinguido de 1973. Ha participado en numerosos festivales, escrito artículos y ensayos, e impartido conferencias. Catedrática de la Universidad de California en Bakersfield, es autora del libro *Gastronomía histórica, cultural y literaria en Memorias de cocina y bodega de Alfonso Reyes*, así como de *El humorismo en Alfonso Reyes*, próximo a aparecer.



LAS ARTES PLÁSTICAS EN CARTONES DE MADRID

HELLA MARÍA CORRAL

LA lámpara del cuerpo es el ojo; así, si tu ojo es bueno, todo tu cuerpo estallará de luz!

Escrituras, refranes, canciones y otros elementos de la cultura universal nos hablan, en este ensayo de don Alfonso Reyes, del papel que tiene el ojo en la vida del hombre. El ojo es el filtro de los objetos hermosos. Es la vía del color y lleva la sombra de lo lejano y la brillantez de lo cercano. Alfonso Reyes, en su breve pero monumental obra, *Cartones de Madrid* (1914-1917), lamenta un cierto grado de ceguera espiritual de los madrileños y hace uso de sus propios poderes de observación para ofrecer a su lector algunas de sus percepciones de Madrid.

En estos breves ensayos nos presenta bosquejos esqueléticos y algunos escenarios detallados que señalan tanto la sensibilidad como la insensibilidad españolas, realizadas por unos comentarios sobre esta cultura y la cultura propia del autor. Algunos de los ensayos enfocan el

ambiente español; otros, al hombre sin sensibilidad artística y, otros más, al espíritu creador de España. Sus temas incluyen los signos naturales del paisaje, la ciudad misma de Madrid, sus habitantes, la intelectualidad histórica y actual y la percepción del hombre en relación con la cultura.

Escribe Alfonso Reyes con el temperamento de aquel hombre que teme que se le duerma su espíritu estético. En cada ensayo de esta colección se lanza un estímulo espiritual al lector, con el fin de despertarle una nueva conciencia del ambiente físico y cultural de Madrid. Al iniciar sus comentarios, Reyes nos dice que él se siente obligado a interpretar el ambiente madrileño, como le obligan el ibis y la flor de loto, que quizás sean signos dignos de interpretarse. ¿Acaso implica don Alfonso que no hay escritores españoles que puedan describir a Madrid? ¡De ninguna manera! Pero sí indica que el Madrid de esa época no ha sido explicado. Hay un dicho en inglés que sentencia: "la familiaridad engendra descuido". Don Alfonso, siendo extranjero en Madrid, sintió los estímulos ambientales como una nueva experiencia digna de sus mayores esfuerzos por comprenderla. Su sorpresa se basó en el hecho de que pocos artistas, pocos escritores e intelectuales del momento sintieron, y menos expresaron, el deleite sensorial que proporcionaba el Madrid de entonces.

¿Qué es un cartón? Un cartón es un cartelón o "poster" como se dice en inglés, y en esta obra de Reyes se presenta una serie de cuadros pintados con palabras. Estas palabras dibujan el paisaje natural y humano de Madrid en el mundo. Sus matices son alegres y sombríos, suaves y agudos, pero bien sazonados con un equilibrio estético y una esperanza para el mejoramiento humano. Sus medios son el sonido, la imagen, el tacto, el olfato, el ambiente, la imaginación y la memoria. Madrid ofrece una tricotomía expuesta implícitamente por el autor, que consiste en su estructura arquitectónica, su intelecto y su espíritu cultural.

Consideremos primero el aspecto de la estructura arquitectónica de Madrid. Los primeros tres ensayos de esta colección nos muestran un dibujo arquitectónico de la ciudad. Como siempre, don Alfonso Reyes se distingue de los autores comunes en un acto literario y perceptivo, al incluir a los mendigos, los cojos y los pícaros, así como

los edificios y callejones, en su retrato de la ciudad. Dice el autor que el mendigo es la parte más sensible de la ciudad, "la que le comunica emoción".² Irónicamente, los mancos y los ciegos son un reflejo de la humanidad sana. Todos somos ciegos pero nosotros, los sanos, a veces tenemos peor suerte que aquéllos que padecen una ceguera física, porque escogemos nuestra condición de ceguera intelectual.

Reyes iguala la condición de todos los humanos al sugerir que, si bien el mendigo es el hombre natural de la calle, tal vez nosotros no seamos mejores que él. ¿Acaso no pedimos dinero todos los días? A nuestro acto de pedir, le damos un nombre santo: el trabajo. Pero, de acuerdo con el autor, toda forma de trabajo es pedir. Sin embargo, el resultado final siempre es el mismo: una ganancia. Limosneros todos y vendedores todos. Y os preguntaréis qué ofrece el mendigo a cambio de la limosna: ofrece simplemente la satisfacción de cumplir con el mandato divino de ayudar al desvalido.

Los mancos, los ciegos, los corcovados, los bizcos son ejemplares de la calle. En medio de tantos abortos de la naturaleza, el hombre sin defecto alguno parece absurdo. La monstruosidad es relativa. A veces, una desfiguración es monstruosa, a veces no, y en esta realidad absurda se han inspirado los pintores de Madrid.

II.- EL ESPÍRITU CULTURAL DE MADRID

En *La fiesta nacional*, don Alfonso Reyes dice que "el muerto es el amigo constante".³ El pueblo español está acostumbrado a la muerte. La procesión fúnebre es el desfile continuo. La celebración popular de Madrid es el velorio. Don Alfonso cita a Francisco A. De Icaza, quien dice que solamente en España hay una "literatura cómica de la muerte, y libros dedicados a narrar dichos agudos de los agonizantes".⁴ El pueblo español es un pueblo que va de la mano de la muerte. En los *Caprichos* de Goya, en los dibujos atormentados de enfermos, de cojimancos, hay unas palabras de burla espesa y buenota...".⁵ La pintura de Goya refleja una alegría de lo horrible, una celebración morbosa.

Este ensayo termina con una exclamación fuerte: “¡Oh mantos de murciélago, buitres-chambergos, manos leñosas, rostros picudos, nubes pestilentes!”.⁶ No se trata aquí de una innovación, sino de un lamento dirigido al sentimiento popular que, al mencionar ciertos símbolos comunes, nos hace sentir la familiaridad triste con la muerte.

En el próximo ensayo, *El entierro de la Sardina*, se trata el tema de la muerte desde otro punto de vista. Es nada menos que el Carnaval que precede a la Cuaresma, una procesión de la vida antes de la muerte. Al describir al Carnaval como “rito higiénico de los desahogos”, el autor añade que “El ingenio grotesco de la raza estalla aquí en todo su vigor”.⁷ Como sabemos, se celebra esta última fiesta antes de la época luctuosa de la Cuaresma, en un ambiente de alegría. Al igual que en la vida del hombre, la anticipación de la muerte proporciona una profusión creadora, vitalizadora. El pueblo rescata los disfraces de la nada, el rico se viste de mendigo y el mendigo verdadero desaparece. Esta creatividad brota, dice Reyes, “como del ombligo de la tierra”.⁸ Y al final del carnaval, cuando termina la alegría, también termina el espíritu creador. Ha llegado la época luctuosa.

El paisaje alrededor de Madrid sirve como instrumento de inspiración. Reyes menciona el famoso río Manzanares, lugar de reunión de “mocitas de cántaro”. Nos dice que “los ricos sedientos excitan el sentido simbólico: “Manzanares, Manzanares, arroyo aprendiz de río!”, parece imagen de una vida que se ha desangrado, pero no quiere acabar...⁹ ¿Por qué se usa la palabra “desangrado” al hablar del Manzanares? Porque, en primer lugar, el río está casi seco pero, en su sentido simbólico, la sangre lleva la vida. La vida implica creación, y la creación implica inspiración. Reyes ve en este río el reflejo del alma de la España de la época, con su falta de espíritu creador. ¿Pero dónde estará la salvación? En el ambiente mismo, en la Sierra del Guadarrama, cuyo clima templado e incluso frío estimula el pensamiento y contribuye a la creatividad forzando a los escritores y artistas con sus escudos helados. “Aclara los ojos, afina las narices, alarga los dedos, apresura los pasos y los pensamientos, aprieta los músculos, enciende por dentro renovados estímulos”. Reyes invoca al Guadarrama para que les ayude y les guíe y, al hacerlo, lo deifica.

Otra forma de cultivar la creatividad se discute en el ensayo *El derecho a la locura*. La locura se refiere a un nuevo tipo de creación. El autor dice que Madrid había rechazado toda innovación, como rechazó la locura de Goya. Aconseja a sus lectores españoles "ser inconformes y exigentes, pues sólo renovándonos vivimos."¹¹ Todos necesitamos que nuestra alma se renueve, que nazca de nuevo, que haya un brote nuevo, ya que entre los pintores y los escritores del Madrid de entonces no ha habido mucha aceptación de los nuevos estilos. Madrid no ha querido recibir la comunión con la locura.

A Reyes nada se le escapa. El aspecto económico de España se discute en su *Ensayo sobre la riqueza de las naciones*, basado en las famosas teorías de Adam Smith, aplicadas a España. La riqueza de una nación depende del tipo de su moneda. "La unidad grande hace que el gasto parezca pequeño",¹² dice al referirse al dólar y al fracaso de 1917.

La unidad pequeña, como el real portugués, crea un concepto absurdo entre el dinero y el gasto, y así emplea un símil para ilustrar su idea: "gastar reales es como medir a palmos la cintura de la tierra."¹³ Y en cuanto a la peseta española, dice que es semejante al franco, pero enferma, ya que España en aquella época tenía grandes problemas económicos.

Cuando el lector cree que don Alfonso lo ha dicho todo, nos explica la ley de la oferta y la demanda rodeada de un elemento sorprendente: "Unos ganan y otros pierden. ¿Por qué? Porque no se practica el acto gentil y gracioso de la propina". Hay una clase social para la cual no hay propina, pero si la persona rica "piensa en el oro, el oro llueve en propinas hacia los bolsillos de la gente"¹⁴. En España, los de arriba habían dejado de pensar en el oro. Y quizás por eso los de abajo no exigían la propina! España es como se piensa en ese momento: ¡pobre!

Hablando del progreso científico, en *Estado de ánimo*, Alfonso Reyes dice que en España "la moral y la mística se amansan y se vuelven case-ras"¹⁵. Se mezcla la ciencia con la moral; se combina la tecnología con el consejo paternalista. Cada elemento tiene valor en sí mismo, pero la combinación resulta en detrimento del progreso científico.

Los tres últimos ensayos de esta sección tratan del espíritu sentimental de Madrid. *Voces de la calle*, *Las roncás* y *Canción del amanecer* son ensayos descriptivos en los cuales el autor dice que el ruido de la ciudad tiene un efecto resucitador. Pero no solamente describe el sentido del oído en estos preciosos ensayos, sino también los otros sentidos. Leer estos tres ensayos es como gozar de una ensalada mixta de los sentidos.

¿Qué dicen las *Voces de la calle*? No solamente anuncian sus productos, como es el caso de la redundancia de su tierra “Nogada de nuez”, sino que, dentro de la tonada, la pronunciación, el acento, el compás, todos estos elementos del pregón callejero ayudan a formarse un concepto imaginario de la mercancía que se pregona. Quizás una voz redonda nos haga pensar en los tomates del vendedor de verduras. Quizás un stacato ácido nos haga pensar en los limones del vendedor de fruta. Se puede oír el chispazo de la piedra de afilar en la voz del afilador. Estas voces nos hacen percibir nuestro ambiente y son una clave memorable de nuestra experiencia, en este caso de nuestra memoria auditiva.

Una imagen visual de *Las roncás* nos describe a la mujer fácil del pueblo, que lleva el botijo de agua como si se criara con él recargado en la cintura. Estas portadoras de agua abrazan el botijo al pecho y “se balancean, mirando fosco, porque llevan la vida en el cántaro. Hablan con voz ronca y tienen un carácter fuerte: es el chantaje que se les permite. ¿Pero de qué se defienden con su voz ronca y cascada? Es que temen las caricias. La moza de cántaro es suave, la moza de botijo es ronca.

La voz de una madre al amanecer crea un contraste con la de la mujer anterior con su voz dulce, en un ambiente de color y sentimiento. “Me despierta el luminazo de la ventana: un cielo resueltamente azul; un ángulo de muro encalado que se tuesta en oro. Es tan temprano, que el cuerpo se resiste aún y, durante algún tiempo, el sueño entra y sale por los ojos, antes de abandonarnos. Suben los rumores, se oye el cloquear de las gallinas, el mugir de las vacas, el patético ensayo de una mula que no puede hallar término entre el relincho y el rebuzno; rechinidos de campo, voces roncás de mujeres y sonoros bajos de voz viril.”¹⁷

Mi amor, mi ángel contrasta con la expresión del ensayo anterior: *¡Te voy a pegar en el culo!* Este ensayo es el más vívido ejemplo del intercambio de los sentidos. Se anda por un camino de voces, sueños, sabores y visiones. ("Bailan unas moscas en la luz").¹⁸ Se ve lo oído, se oye lo visto: se saborean los olores y se sienten los colores. Don Alfonso describe la ternura, la voz de miel de la madre al amanecer. Es éste un raro fenómeno que se da en las madres que tratan amorosamente a sus bebés y que al mismo tiempo tratan a sus hijos con aspereza. Las voces se personifican. El sueño se vuelve realidad. El ambiente se percibe con todo el cuerpo, con todos los sentidos.

III.- EL INTELECTO DE MADRID

En *La prueba platónica*, Alfonso Reyes alaba el ideal del amor de todos los objetos bellos, sin desear poseerlos. Proclama que el valor de esta clase de amor es que se ama "en las cosas algo superior a ellas mismas: su belleza".¹⁹ El alma llegará a la satisfacción de amar la idea de la belleza de la creación y sobre todo, hablando de mujeres, a: "formar una melodía, hasta que las veamos con un amor general de su belleza".²⁰ Hay en este ensayo, nuevamente, una yuxtaposición de los sentidos, una sinestesia: sabores, sonidos e imágenes bellas.

En *El curioso parlante*, Reyes nos dice que algunos de nosotros no tenemos ojos para la ciudad que habitamos, pero sí para los lugares exóticos de interés internacional o nacional. Nos aburre lo familiar. Solamente lo romántico nos llama la atención. Es el complejo del cosmopolita. Es una pereza: preferimos que algo nos inspire sin esfuerzo de nuestra parte, en vez de buscar la inspiración en lo nuestro.

Y, para apoyar la aseveración anterior, menciona a Mesonero Romanos, el genio tutelar de Madrid. Poco nos dice Reyes directamente de este cronista, pero sí menciona su seudónimo: *El curioso parlante*. Él vive y narra todo. Anda en busca de la conversación, la cual es una característica de Madrid, porque es representativa de esta ciudad y de la gran fuerza de la palabra.²¹

El autor juega con algunas palabras que estimulan la imaginación. Describe la ciudad como museo diciendo: "Está, salvo la demolición de algunas iglesias y cuarteles, intacto y como emparedado vivo dentro de la nueva ciudad: lo ampara un buen genio; perdura como los libros en que Mesonero lo describe".²²

En el ensayo titulado *Valle-Inclán, Teólogo*, don Alfonso habla de don Ramón María de Valle-Inclán, quien da una conferencia teológica sobre el quietismo estético y asevera que no importa el pretexto estético de una persona, si acude al arte. Y así procede a pintar una caricatura verbal de este hombre:

Don Ramón es una figura rudimental, de fácil contorno: el mirarlo incita a dibujarlo: con dos circulitos y unas cuantas rayas verticales queda hecha su cara (quevedos y barbas); y con cuatro rectas y una curva, su mano derecha (índice, cordial, anular, meñique y pulgar). Cara y mano: lo demás no existe, o es sólo un ligero sustentáculo para esa cara y esa mano. De hecho, nada más necesita el maestro definidor: la cara es el dogma, y la mano es el comentario".²³

Este gran orador se dedicó a la presentación de lo estable, tal como Velázquez, que pintaba la "luz general... el día... el tiempo".²⁴ Para comprender lo estático -lo ordinario- dice Valle-Inclán que miremos las cosas en la memoria, recordándolas con razón quieta. La carne perece, pero el orgullo, el amor y el aborrecimiento nos eternizan. La última frase de este ensayo es el colmo de la sutileza. Al describir a Valle-Inclán, menciona que en un momento emotivo de su discurso, "abrió la mano derecha como una ala, estiró el brazo derecho, y el muñón izquierdo tembló en el aire, observando así... con una elegancia ya sangrienta— una manga vacía".²⁵

Francisco Giner de los Ríos es el último tema de inspiración de esta colección. Fundador del Instituto de Libre Enseñanza, este hombre muestra una actitud apostólica, cuya misión es conversar, para motivar él mismo su misión, la cual entendía perfectamente. El misticismo y la práctica de Giner de los Ríos demuestran que sólo con logros y fracasos se puede experimentar la vida.

Vemos a través de estos tres últimos ensayos la descripción del intelecto español en términos interpretativos estéticos y humanos. Los co-

mentarios expuestos en *Cartones de Madrid*, a veces hasta cierto punto de desaprobación, nunca son condenatorios. Es ésta una obra escrutadora en la cual el autor sigue despertándose a sí mismo, a la vez que trata de despertar a sus lectores para que estén conscientes de cierta realidad, por medio de la evocación, a través del uso de todos los sentidos.

Mientras los estímulos estén presentes, mientras la flor de loto florezca, mientras el Manzanares corra sediento y los mendigos pidan, es posible que se despierte el pueblo. Es esta esperanza la que está implícita en esta colección ensayística de Reyes. El espíritu se esconde, y quizás se muestre en cualquier momento.

N o t a s

- (1).- *Santa Biblia*, antigua versión. San Mateo 6:22.
- (2).- Alfonso Reyes, *Cartones de Madrid*, en las *Obras Completas de Alfonso Reyes*, México: Fondo de Cultura Económica, ed.(1956), vol. II, p. 49.
- (3).- *Ibid.*, p. 55.
- (4).- *Ibid.*, p. 56.
- (5).- *Ibid.*, p. 57.
- (6).- *Ibid.*
- (7).- *Ibid.*
- (8).- *Ibid.*
- (9).- *Ibid.*, p. 63.
- (10).- *Ibid.*, p. 64.
- (11).- *Ibid.*, p. 68.
- (12).- *Ibid.*, p. 70.
- (13).- *Ibid.*
- (14).- *Ibid.*, p. 71.
- (15).- *Ibid.*
- (16).- *Ibid.*, p. 75.
- (17).- *Ibid.*, p. 76.
- (18).- *Ibid.*
- (19).- *Ibid.*, p. 78.
- (20).- *Ibid.*, p. 83.
- (21).- *Ibid.*
- (22).- *Ibid.*
- (23).- *Ibid.*, p. 85.
- (24).- *Ibid.*
- (25).- *Ibid.*, p. 87.



4

SIMPATÍAS Y (CONTADAS)

DIFERENCIAS

FERNANDO CURIEL

FERNANDO Curiel nació en la ciudad de México el 27 de abril de 1942. Ensayista y narrador, es egresado de la licenciatura en derecho y maestro en letras mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Ha colaborado en diversos periódicos y revistas, y ocupado diferentes cargos en la Máxima Casa de Estudios del país.

En su bibliografía figuran títulos como: *Antología: páginas escogidas de Lorenzo Zavala*; *El cielo no se abre*; *De cuerpo entero*, autobiografía; *Fotonovela rosa, fotonovela roja*; *Prensa y radio en México*; *Onetti: obra y calculado infortunio*; *La querrela de Martín Luis Guzmán*; *La telaraña magnética o el lenguaje de la radio*; *Cartas madrileñas, homenaje a Alfonso Reyes*; *Mal de ojo, iniciación a la literatura icónica*; *Medias palabras*.

Ganador del Premio Xavier Villaurrutia en 1980, es actualmente director del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.



SIMPATÍAS Y (CONTADAS)

DIFERENCIAS

FERNANDO CURIEL

Uno

ALLÁ por el 62, apenas aterrizado en la sureña y pedregosa C.U., leí mi primer "Reyes". Los dos tomos -sello Porrúa- de *Simpatías y diferencias*. Experiencia, presente la tengo hoy, que en nada desentonó con el hallazgo, si no cada 24 horas -aunque llegó a ocurrir-, sí sabatino, de las muestras -rioplatenses, andinas, caribeñas, mexicanas- del así llamado "Boom", salvo en un aspecto, favorable a Alfonso Reyes, tres años atrás finado. Frente al "Boom", a qué negarlo, el que suscribe adoptaba una cierta tensión: la del deber cultural; estar al día. Por el contrario, a mi trasiego por *Simpatías y diferencias*, lo movió la irresponsabilidad: el nado libre. Han discurrido siete lustros. De los prodigios de la NNL,* sólo uno de ellos, Juan Carlos Onetti, atrapó mi interés crítico (hablo del totalizante, del exhaustivo). Mientras que, por el contrario, Reyes y los suyos -los ateneístas- acabaron por fijarme

* *Nueva Novela Latinoamericana*

el paraje desde el que, sin acabar de explorarlo, me muevo a voluntad -diacrónica o sincrónicamente- en la literatura mexicana del siglo XX (esa que empieza a fluir alrededor de un cadáver histórico: el de Maximiliano).

Cuestión, lo admito, de afinidades con lo suyo de transferencia y fantasía.

Dos

¿De qué Reyes hablar hoy, en Monterrey? No hacía mucho había dado yo remate a un experimento quizá feliz: obligar a Alfonso Reyes a autobiografiarse, sobre todo a partir del momento en que Itaca -la patria, el tornaviaje- se apuntala en un horizonte antes, aunque azaroso y cruel, abierto. El cincuentón Reyes.

¿Qué elegir esta vez?

Recordé lecturas y circunstancias, recordé correspondencias. A la postre se impuso la experiencia original (aunque no así, lo confieso, la original inocencia). Allá en el 62 sólo advertí la rica, pletórica fachada cultural del edificio. Ahora, además, con claridad, la voz íntima llamando a dos orillas.

Permitidme compartir con ustedes, amigas, amigos, esta nueva zambullida.

Tres

Simpatías y diferencias se cuenta entre los diez tomos de sus obras completas que Reyes alcanzó a preparar (cuestión aparte es la relativa a si tal empresa no lo sepultó prematuramente). De ahí las puntillosas precisiones del autor.

La de 1956, viene a ser la tercera edición de las cinco series que conforman *Simpatías y diferencias*. La primera edición, madrileña, consta de cinco tomos (mi biblioteca posee, cortesía de Fernando Tola, los tres primeros: 1921, 1923); en tanto que la segunda, la de Porrúa, editada y prologada por Antonio Castro Leal, sólo de dos (1945). En esta segun-

da edición, Reyes, ya encapillado, mete mano al pasado con "adiciones" y "supresiones". Las primeras se traducen en "páginas adicionales"; las segundas alimentan, aquí y allá, algunos libros posteriores a 1921. Además, sin pensarlo dos veces -tal mi conjetura- Reyes añade un puñado de "apéndices".

Desde el punto de vista temporal, *Simpatías y diferencias* -título tan citable en el mundillo literario como "Mejor mejora mejoral" en el de los veteranos cabezadolientes- tiende un arco entre 1910 y 1935. En una apunta un Alfonso Reyes de 21 años inminente autor de *Cuestiones estéticas*; en la otra un Alfonso de 46 de años, consumado humanista. Al primero, el destino le reservaba París, Madrid, París revisitado, Buenos Aires, Brasil; al segundo, el fin de esa actividad, la diplomacia, que abordada en 1914, perdida acto seguido y recobrada en 1920, le había permitido, sin perder de vista a los cerros de la Silla y del Ajusco, distraer su sed de símbolos y territorios.

Cuatro

Sí, de los apremios por ganarse el pan en tierra extranjera -padre, madre, hijo-, pero, asimismo, de insaciabilidad alfonsina por símbolos y territorios, da abrumadora fe *Simpatías y diferencias*.

El propio Reyes reconstruye los orígenes. Madrid, 1917, a la salida de *El Sol*, periódico en el que José Ortega y Gasset "hacía de eminencia gris", al mexicano se le confía la página que los jueves dedicábase a la geografía. Amplia es su concepción de la página. Escúchese:

*Cuanto acontece en el tiempo es Historia,
y cuanto acontece en el espacio, Geografía.*

La primera colaboración aparece el 6 de diciembre de 1917, y Reyes la dedica al comentario de un poema medieval sobre Roncesvalles que acababa de descubrir Ramón Menéndez Pidal (nota: sobre la geografía de Roncesvalles también escribirá una cinematográfica página Martín Luis Guzmán). Esta colaboración bautismal, sin embargo, no se recoge

en *Simpatías y diferencias*, sino en *Entre libros*.

Pero sigo con las pistas que nos aporta Reyes. Si lo suyo era la geografía humana, para subsanar su ignorancia en lo que toca a la geografía física, asocia a su página semanal a un geógrafo español de posterior fama: Juan Martín Cereceda.

Cinco

El viaje, categoría física y metafísica que entonces impulsaba la vida de Reyes, se traslada a *El Sol*. 1917, 1918, 1919. Tal la incompleta primera serie de *Simpatías y diferencias*. Japón, el teatro de la guerra europea, la Guinea española, Prusia, Dinamarca...

No me propongo, desde luego, sustituir la aventura del lector, deteniéndome en cada paraje (sustitución que algunos críticos mudan franca suplantación, suplantación del autor y del lector). Únicamente llamo la atención sobre un jueves: aquel en que apareció "La musa de la geografía", entusiasta comentario de Reyes a *La geografía humana* de A.J. Herbertson y F.D. Herbertson, traducida al español por Palau Vera. El comentarista celebra una distinta pedagogía de la geografía que relaciona los datos físicos con las realidades humanas; que divide el planeta en unas cuantas regiones características; que clasifica la labor del hombre en unos cuantos tipos; y que otorga lo suyo a "las formas bajas de la vida". Porque resulta que a la humanidad superior el dato geográfico le es ajeno, no ve la tierra que pisa (nota: esto, a qué negarlo, nos pasó con nuestras ciudades, a las que, sin conocerlas, amarlas, escrudiñarlas, las queremos eriales de cemento, de vidrio o de vías obturadas).

Con los datos físicos y humanos aportados por los dos Herbertson, es posible realizar infinitas combinaciones (aunque no hasta el punto, aclara Reyes, de deducir el ritmo de la poesía dariana a la sismicidad de Nicaragua, que bien me conozco). El análisis se ensancharía, comprendiendo las migraciones de los pueblos y de los pájaros e, incluso, ciertas "ideas mercantiles". Un estudio semejante puede impulsar vocaciones mezcla de poética y práctica, las dos alas de la vida. La geografía como el lugar -y el espectáculo- de los "afanes del mundo".

Seis

De las series restantes, la segunda y tercera participan con mayor vigor de la savia primigenia. La tercera recoge casi en su totalidad las críticas cinematográficas de Reyes, alias *Fósforo*, alias compartido en su momento con Martín Luis Guzmán; otro síntoma de la inclinación de los ateneístas por las artes plásticas (el ateneísmo, no se olvide, congregó también a pintores y escultores, baste la mención de Diego Rivera, Saturnino Herrán, Ángel Zárraga, Montenegro).

Las series cuatro y cinco jalonan una historia comparada de las literaturas de las dos orillas atlánticas. Esto a través de figuras como Azorín, José Ortega y Gasset, Jorge Manrique, Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle-Inclán, Rubén Darío, Jorge Isaacs, José de Armas, Gómez de la Serna, Alfonso Junco (otro nuevoleonés), Antonio Mediz-Bolio, Ermilo Abreu Gómez, José Vasconcelos, Paul Groussac, Jesús T. Acevedo. La quinta serie incluye, lo subrayo, el discurso de despedida que Reyes, en su primer regreso a México, brinda en la cafetería de El Globo al exsecretario de Educación Pública del gabinete de Obregón, señor licenciado don José Vasconcelos; y *Carta a dos amigos* (uno en España, Enrique Díez-Canedo, y otro en México, Genaro Estrada).

Las páginas adicionales añadidas a partir de 1946 reflejan la movediza estructura de las cinco series: geografía física, geografía humana. Una figura sobresale: el paisano fray Servando Teresa de Mier.

Siete

Numerosas páginas atrás advertí que en esta mi más reciente lectura de *Simpatías y diferencias* se me impone, más que su riquísima fachada cultural -la tierra y los lenguajes, lo humano y lo divino-, la autobiografía que los sostiene y, conjeturo, torna perdurable. Bajo el sabelotodo está un Alfonso Reyes presa de las fuerzas del destino, las que fatigan a Ulises y a Simbad, a Robinson Crusoe.

Y no me refiero, en exclusiva, a la famosa -para muchos excesiva-

Carta a dos amigos, escrita por un hombre al que la suerte sonreía sin rebozo, andada "más de la mitad del camino". París, Francia recobrados. 1925. ¿Por qué Reyes salta sobre su propia vida -y faltaban Buenos Aires y Brasil y/o las desarboladuras de la edad y el amor- para orquestar sus honras fúnebres, el mapa de su escritura *postmortem* (mejor dicho, de todos y cada uno de sus papeles)? ¿Por qué Reyes no consulta, antes, a sus elegidos albaceas, la encomienda? ¿Por qué, descuido inconcebible en Reyes, que escribe con los ojos puestos en sus amigos, en párrafo alguno sitúa lo hasta entonces por él publicado en el clima de la literatura mexicana en general y generacional en particular? El de esta carta, que se engolosina en las variantes de *Simpatías y diferencias* -¿cinco series, siete series, subproductos?-, es un Reyes con el que no simpatizo, difiero. No sé si es mío o ajeno el comentario de que una de las causas que decidieron a Enrique Díez-Canedo y a Genaro Estrada, los unilaterales albaceas, a abordar, antes que el testador, la barca de Caronte, fue la de rehuir tan autoritaria carga.

Insisto: no es éste el tipo de autobiografía al que refiérome. No. Hablo de la que fluye natural, subrepticia o evidente, entre los intersticios de la multánime erudición (Egipto, Servia, Pompeya, la conciencia insular inglesa, la epopeya de Jerusalén, etcétera, etcétera). Hablo, sí, de la manera en que Reyes, al tiempo que registra aquel Madrid que empo-lla una segunda república, dialoga con sus coateneístas, grata compañía despojada por las circunstancias (los Hados).

Ocho

Aquel Madrid. Cuando Reyes recuerda a las Musas menores: la del café, la del tabaco, la del ajedrez y la de la conversación; obvio es que tiene en mente a las tertulias de la Botellería del Pombo, del Fornos, del Regina, del Gijón. (La Puerta del Sol y sus alrededores, la Calle de Alcalá, Recoletos). Cuando Reyes cita el temor de Chesterton de que un tiempo llegue en el que se conceda categoría histórica-jurídica a los reinos vegetal y mineral (nota: esto ya ocurrió), aprovecha la ocasión para citar, también, los bancos de cantera de la Castellana. Cuando Reyes cita al Archivo de Indias cita, antes, aquel incendio de las Salesas que

arrojó las cenizas hasta el barrio de Salamanca (último puerto, postinerísimo, del periplo madrileño de Reyes iniciado en fúnebres posadas). El estudio de Juan Ramón Jiménez lo aprovecha Reyes para fijar al poeta al anochecer, en La Castellana, antes de ratonear en la Librería del Caballero de Grecia, llamada "los Alemancitos", el análisis sobre las relaciones España/México, lo adereza Reyes con el de las casas madrileñas que ya no tienen chimenea pero, tampoco, calefacción; ocasión que, además, le permite elogiar el brasero, inventado "para la mesa de los escritores pobres" (y vaya que escritor pobre calentado por el brasero lo había sido los primeros años madrileños).

Nueve

Por el contrario, directas, plenas, son las estampas y crónicas: del estreno en el Ateneo de Madrid, el 25 de marzo de 1918, de una inepta *Fedra* de Miguel de Unamuno; de la Sagrada Cripta del Pombo, "bunker" de Gómez de la Serna en la calle de Carretas, del Rastro, ese "mercado de baratijas donde caen, como en remolino, todos los desechos" de Madrid; de la tertulia del Café Regina; de la Residencia de Estudiantes, en unas afueras de Madrid que ahora son centro; de las visitas de Chesterton, Welles, Einstein; de la Glorieta Rubén Darío; del "ventanillo de Toledo", etcétera, etcétera.

El que por buenas o malas razones, busque al Reyes diario, real, corpóreo, antiestatuario, de los años decisivos, los de Madrid entre 1914 y 1924 (el violento, esperpéntico, breve retorno no cuenta), puede encontrarlo, si se sabe investigar, si sabe leer; en *Simpatías y (escasas) diferencias*. Créanme.

Diez

¿Y el diálogo con los coatenéistas, de parte de alguien que en su fuero interno escribía "bajo las miradas ardientes de sus amigos"? Aquí, el caudal se hace torrente. Reyes lo mismo recuerda la Sociedad de Alum-

nos de la Escuela Nacional Preparatoria, de la que recorta los rostros de Luis MacGrégor Cevallos, Antonio Astiazarán y Simón Andagua (para nosotros desconocidos, pero para la memoria dolida del autor personajes de la talla de del Valle-Inclán o Guzmán); que reclama a Apollinaire el no colocar a Diego Rivera junto a Picasso y Juan Gris.

Muchas, numerosas son las páginas -mensajes, botellas de náufrago, buenas nuevas- dedicadas a esta orilla atlántica. Muchas, numerosas. La Antología del Centenario, la visita -comedia de equivocaciones- de Rubén Darío a México; adioses a Vasconcelos (del gabinete obregonista) y a Acevedo (de la vida). Baste decir que el índice de nombres de la edición por la que flaneo a mi sabor parece lista de presentes del Ateneo de la Juventud. No únicamente de la A (Acevedo) a la V (Vasconcelos). Amén de ellos: Antonio Caso, Luis Castillo Ledón, Alfonso Cravioto, etcétera, hasta sumar una treintena. Amén de las abundantes alusiones y revistas y obras específicas: *Savia Moderna*, *Revista Azul*, *Revista Moderna*, *La Nao*, *Ensayos y Fantasías*, *La Chiquilla*, *La Cultura de las Humanidades* y paro de contar.

¿Alfonso Reyes destacado, apátrida, y mal amigo? ¿Alguien que "se afrenta de la tortilla de harina"?

Vil "infundio".

Ganas de "incordiar".

Once

Desde el punto de vista retórico *Simpatías y diferencias* reclama para sí los aciertos que el propio Reyes atribuye a un libro de A. Dobson: *A Bookman's Budget*. Trátase de libros hechos con las astillas del taller de un escritor: notas, libros de recortes, ensayos breves, cuadros del museo privado. Trátase, en suma, de un nuevo -quizá por antiguo- género literario, el "más cercano al trato mismo del autor, o más bien a los mejores aspectos de su trato".

Eso proponen -salvo la *Carta a dos amigos*- una por una, y en su conjunto, las cinco series de *Simpatías y diferencias*.

Concluyo con tres pasajes, entre cientos (cientos, dije). Los títulos son míos.

Epitafio de M. Sánchez Mármol

Siguió a Iglesias en su desastre (1876), como algunos otros literatos. Y cuando pasó la época fluida de las alarmas políticas, y vino la solidificación del régimen porfiriano, se durmió en la curul de diputado por muchos años. Un día lo despertaron del sueño; sintió vagamente que lo trasladaban a otra sala más silenciosa, a otra silla más holgada y más muelle: es lo que había hecho senador. Siguió durmiendo. Cuando despertó de nuevo estaba muerto.

Consejo a las plumas bisoñas

La lengua ha de crearla el asunto. Sólo una cosa hay superior a los dioses, y es la necesidad: el perfil que afecte la piedra ha de obedecer a las leyes del equilibrio.

De poder a poder

Alfonso Cravioto, en nombre del Ateneo, fue hasta Veracruz a llevarle nuestro saludo,* y pudo acompañarle en su viaje de Jalapa al puerto. En el mismo coche viajaba cierto sacerdote aficionado a las cosas literarias. No pudiendo resistir la atracción del dios, rogó a Cravioto que lo presentara con Darío, de modo que pudiera charlar con él a lo largo del viaje.

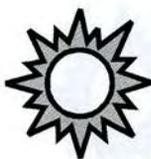
Hízose. El sacerdote tuvo que rehusar la copita que Rubén Darío le convidara: se sentó a su lado y empezó la charla literaria. De un poeta en otro, y desde el Río Bravo hasta el Cabo de Hornos, hubieron de dar alguna vez en Julio Flórez. Como Darío hiciera una muequecilla dudosa, dijo el buen sacerdote:

-Sí, ya lo sé; a usted no le convence Flórez, porque Flórez no es de su escuela... y, a bocalleja, con toda la inconsciencia de un niño a quien han enseñado a repetir una palabrota, Darío le interrumpe, enfrentándosele:

-Yo no tengo "escuela", no sea usted pendejo.

Hasta Aquí. Gracias por la atención prestada.

* A Rubén Darío



5

LOS OJOS DE REYES

HÉCTOR PEREA

HÉCTOR Perea nació en 1953. Es licenciado en periodismo por la UNAM y doctor por la Universidad Complutense de Madrid. Ha colaborado en numerosas publicaciones, como *Diario 16*, *La Gaceta del FCE*, *El Norte* y *Unomásuno*. Realizó presentaciones para las obras *Cartas echadas; Correspondencia Alfonso Reyes-Victoria Ocampo 1927-1959* (1983); *Correspondencia Pronst-Straus* (1984); la selección y prólogo de *Homenaje a Martín Luis Guzmán* (1987) y *Alfonso Reyes y el cine. La caricia de las formas* (1988). Además, es autor de las siguientes obras: *Imágenes rotas y otras cosas* (1980) y *Por entregas. El ensayo periodístico y sus derivados* (1988).



5

LOS OJOS DE REYES

HÉCTOR PEREA

1. El cine

DDURANTE la década vivida en Madrid, Alfonso Reyes vio nacer dos de los fenómenos más representativos de su tiempo: el cubismo y el cinematógrafo. Sobre la primera corriente, con repercusiones en la plástica, la escultórica y la literatura, y en cuya presentación en la Villa y Corte estuvieron involucrados Ramón Gómez de la Serna y Diego Rivera, Reyes y Guzmán dejarían en la prensa diaria sendos artículos en los que consideraban al cubismo como una manifestación artística seria.¹ Pero el segundo asunto, el cine, sería además para ambos, y en particular para el primero, más allá de una simple moda, la épica de nuestro siglo.

Corría el año de 1915 y una serie de coincidencias hizo que tanto el regiomontano como Martín Luis Guzmán, ese otro mexicano exiliado por entonces en Madrid, entraran de lleno y sin pensarlo demasiado,

en el incipiente campo de la crítica cinematográfica. Por iniciativa de José Ortega y Gasset, se había fundado el semanario *España*. Esta publicación, a través de la que se expresaría buena parte de la intelectualidad que dio cuerpo al gobierno de la II República, pareció de entrada el campo ideal para que los ex-ateneístas mexicanos exiliados se asimilaran al periodismo español.

Con esto, además de difundir sus ideas, resolverían, así fuera parcialmente, las dificultades financieras de sus familias. Las puertas de la publicación se las abrió Federico de Onís, quien a las pocas semanas de iniciar la sección cinematográfica del semanario, por él bautizada —en anticipo del título de Ortega— como “El Espectador”, debió abandonar Madrid.

De Onís había iniciado la primera de las cuatro pequeñas notas con que de hecho se abrían las puertas a la crítica cinematográfica en castellano con el siguiente epígrafe, que sintetizaba la imagen que tanto el español como los mexicanos tendrían del cine, del periodismo y de ellos mismos frente a ésta y a otras manifestaciones culturales: “notas de un espectador a quien interesan las cosas, no por lo que son, sino por lo que puedan ser”.²

Comentario completado años después por Reyes con un “nos divertimos en escribir unas notas sobre el cinematógrafo”.³ De esta forma Reyes y Guzmán, en la selección retitulada “Frente a la Pantalla” y firmando al alimón bajo el seudónimo de *Fósforo*,⁴ pudieron dar rienda suelta a sus opiniones y previsiones, la mayoría de las veces certeras, sobre lo que ellos consideraban ya todo un arte, aunque incipiente. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán heredaron de los artículos de predecesores mexicanos como Amado Nervo o José Juan Tablada el humor, la frescura y una fascinación casi infantil ante el fenómeno. Pero agregaron a este género periodístico, a partir del nuevo enfoque dado por Federico de Onís, algunos condimentos revolucionarios que, sin desligarlo del todo, lo alejarían del tono circense que adoptaba en la sección de espectáculos. De entre las aportaciones de *Fósforo*, que demostraban el grado de maduración de este nuevo enfoque *profesional*, destacaría sobre todo una postura crítica seria e informada en cuanto a los aspectos técnicos, sociales y económicos que rodeaban al cine.

Por primera vez un comentarista consideraba al espectáculo cinematográfico dentro de un contexto real y no sólo fantástico o lúdico, donde influía y era influido a su vez por otras manifestaciones culturales.

A los pocos meses de iniciada la columna, Guzmán salió rumbo a Nueva York con la representación comercial de España, y Alfonso Reyes quedaría como único responsable del seudónimo, alter ego que conservó en el semanario por algún tiempo para luego trasladarlo a otras dos publicaciones de considerable peso: *El Imparcial* y la *Revista General* de la editorial Calleja. En la sola mención de los medios que difundieron las notas sobre cine de *Fósforo* se nota la intención y calidad del ejercicio.

Alfonso Reyes consideraba que los comentarios de los mexicanos vertidos en *España* habían inaugurado un género en castellano. Según el regiomontano, salvo algunas excepciones, en España, como en otros sitios, cuando alguna "personalidad literaria" tomaba la pluma para hablar de cine era casi siempre con la intención de condenarlo como perturbador de las buenas conciencias. Además del semanario, en la península existían otras dos publicaciones que dedicaban su atención al medio: *El Cinematógrafo Ilustrado*, editado en Madrid, y *Arte Cinematográfico*, de Barcelona. Pero Reyes consideraba que lo escrito por Federico de Onís y luego por *Fósforo* sólo podía equipararse a lo que publicaba Phillippe H. Welche en el *Minneapolis Morning Tribune*. No se conserva correspondencia escrita, pero Reyes aseguraba que entre él y su colega norteamericano, existió un prolijo intercambio de "disertaciones" sobre cine.

Para Alfonso Reyes, el crítico cinematográfico, como el de cualquier otro arte o disciplina, debía conocer tanto la historia del medio como su infraestructura técnica e industrial, las fuentes argumentales de que se nutría y, desde luego, las influencias artísticas, sociales y económicas que rodeaban al fenómeno. Igual que el especialista en literatura o en política, el comentarista de cine tenía que estar al día sobre los estrenos y el surgimiento de estrellas fílmicas. Pero también, y antes que nada, sobre el desenvolvimiento de las humanidades. Como el médico, este periodista especializado debía informarse a diario sobre los avances de la tecnología y la ciencia. En pocas palabras, estaba obligado a saber mucho más que sólo un poco de todo. Adoptando aquel principio del

Ateneo de la Juventud mexicano, Alfonso Reyes procuró además, al elaborar sus notas, acudir a materiales de primera mano. Gracias a todo lo anterior, y a la incesante confrontación de los hechos cinematográficos con la inteligencia y la cultura propias, el autor de *Visión de Anáhuac* llegó a reconocer en el momento, y a anticipar hacia el futuro, muchas de las aportaciones técnicas y culturales del cine. Y lo hizo a través de las páginas volantes de la prensa antes de que teóricos de la importancia de Jean Epstein lo pusieran en libro.

Para Reyes, discernir entre su escritura y la de Guzmán a la hora de separar las crónicas de *Fósforo* resultó un asunto en verdad complejo. A tal grado se habían fusionado los estilos de dos de los mejores prosistas del Ateneo de la Juventud y en general de la literatura hispanoamericana. Guzmán recogería sus ocho colaboraciones sobre cine en el libro *A orillas del Hudson* (1920). En ellas, auténticas joyas de brevedad al estilo de los ensayos de Julio Torri,⁵ el *Generalito*—como se le llegaría a conocer durante su segundo exilio en las redacciones madrileñas— proyectó una muestra de sus intereses e inquietudes frente al medio. El cosmopolitismo del cine, la importancia del actor, la relación entre este arte y la literatura o la danza, el cinecolor y el surgimiento del primer gran mito, Chaplin,⁶ fueron algunos de los temas comentados por Guzmán antes de su partida a Nueva York. Alfonso Reyes, por su parte, recogería su parcela de artículos en la tercera entrega de la compilación periodística *Simpatías y diferencias* (1922).

Entre la reseña de novedades como *El robo del millón de dólares*, *Las luces de Londres*, *El cofre negro*, *El prisionero de Zenda* y tantos otros filmes de ambiciones y carácter diverso que pasaron por las pantallas españolas, Alfonso Reyes fue procurando descifrar los móviles y valores de este arte efímero en su proyección y trascendencia. Recordemos las palabras de Onís, sobre todo por lo que apenas insinuaba y que más adelante mostraría a plenitud. En los artículos del regiomontano, junto a los de una que otra estrella del momento o de productoras como la Keystone o la Nordisk, el lector de la prensa ⁷ vería desfilar cotidianamente los nombres de Baudelaire, Azorín, Edgar Allan Poe, H. G. Wells, Amado Nervo, Gabriel D'Annunzio, Mark Twain, Marinetti, Bernard Shaw, Darwin, Stevenson, Ruskin, Apolo o Atenea.

Este listado escueto da apenas una idea de la *superficial hondura* de los comentarios, en donde igual trató Reyes asuntos como los de la actuación, el sustento literario de las cintas, la cinefotografía, el tratamiento del misterio, como otros más complejos, entre los que se encontraron la estética y la ética manifiestas por y en este medio.

La mayor profundidad y radicalidad en esta forma nueva de observar el cine estaría, sin embargo, más que en el cuerpo completo de los ensayitos, en muchas de las frases certeras aunque poco llamativas que Reyes y Guzmán irían dejando por aquí y por allá como quien no quiere la cosa, aunque de manera en absoluto descuidada. Algunas de éstas llegaron a constituir sabias sentencias impregnadas de ingenio y humor. Transcribo a continuación unos cuantos botones de muestra:

"La ausencia de la palabra comunica al cinematógrafo una capacidad indefinida de cosmopolitismo"; "los actores formados en las necesidades del cinematógrafo"; "en el cinematógrafo [...]: la estética inherente a la acción"; "el cine [...] supera con mucho, por ejemplo, los mayores atrevimientos de la música moderna en el uso de lo disonante y lo arrítmico"; "el cine ha inventado una mecánica nueva, una nueva estética del ademán, del gesto, un rostro nuevo, una nueva ética". Ideas, todas estas, de Guzmán.

Y de Reyes:

"Porque hace falta una revolución"; "la excelencia de las cosas pide que todas sus partes sean excelentes"; "aquí también hay que buscar la 'palabra única', la fisonomía insustituible"; "el verdadero actor de cine debe suicidarse al acabar su mejor creación"; "¿pues, entonces, ¿qué será ver desvanecerse una máscara? ¿Qué será ver al cine destruyendo al cine? Tocamos aquí un conflicto casi irresoluble".

Y así podríamos seguir entresacando ideas inteligentes que, recordemos, pertenecen a 1915 o 1916, o sea, apenas al tránsito de la infancia a la adolescencia del cinematógrafo.

El cine, su industria, su universo mezcla de ciencia, ficción y realidad y su crítica fueron fenómenos de interés constante para Reyes. Y los comentarios de este autor respecto de los mismos llegaron a trascender con el tiempo a las notas de *Frente a la Pantalla*. Esta sección había superado, ya se dijo, a todas las que se hacían por entonces en España y probablemente en el resto del mundo de habla hispana.

Más allá de las notas escritas por *Fósforo*, en ensayos breves del libro *Calendario*, por ejemplo, al hablar de las artes contemporáneas, Alfonso

Reyes se refería al cine. Después, en otro volumen, *Tren de ondas* (1932), ahondaría en el estudio de este medio en textos dedicados expresamente al séptimo arte. Un acontecimiento que resultó fundamental para el desarrollo de la cinematografía mexicana, la visita al país del director soviético Sergei Eisenstein, motivaría también comentarios de Reyes. Otras colaboraciones periodísticas esporádicas en que manifestó su interés por el asunto correspondieron a sus años de estancia en Buenos Aires y Río de Janeiro. Libros muy posteriores, como *Ancorajes* (1951), que incluye ensayos escritos entre 1928 y 1948, o *Al yunque* (1960), en que agrupa sus últimos textos, contienen estudios cada vez más amplios sobre las artes. Sobre aquellas milenarias pero también sobre esas otras que unidas a los avances de la ciencia y la tecnología constituían para él un aglutinante de todo lo anterior y al mismo tiempo manifestaciones totalmente nuevas. Me refiero a la radio y al cine.

En otros libros misceláneos como los dos cientos de *Las burlas veras* (1957 y 1959) o *Marginalia* (tercera serie, 1959), ya fuera a propósito de la literatura policiaca, de los cuentos animados o de las adaptaciones de literatura mexicana al cine, Reyes encontró siempre un pretexto para hablar de este medio de comunicación y entretenimiento. Esto mismo se veía en volúmenes todavía más informales, como *Brisñas* (1959) o *Berkeleyana* (1953). Y el cine aparece mencionado asimismo en su *Diario* (1911-1930) (1969), en las *Memorias de cocina y bodega* (1953) y en algunas páginas de su amplísima correspondencia.

La narrativa y la ensayística de Alfonso Reyes tampoco se mantuvieron al margen de la fascinación e influencia cinematográficas. En “La cena”, cuento de 1910 que anticipaba algunos rasgos de las corrientes literarias y artísticas de vanguardia, y en el que abordaré más adelante, Reyes aplicó ya algunas ideas e imágenes próximas al cine. Lo mismo sucedería en su estudio “Las dos electras”, perteneciente a su libro de juventud *Cuestiones estéticas*. En *El testimonio de Juan Peña* y en algún ensayo dedicado a comentar los cuentos del mexicano Rojas González, encontraremos descripciones del México rural que remiten enseguida a las películas de Fernando de Fuentes y el *Indio* Fernández. Por otro lado, libros de narrativa como *Los siete sobre Deva* (1942), *Los tres tesoros* o *Árbol de pólvora*, contienen algunos de los pasajes más cinematográficos de su obra.

Pero Alfonso Reyes no se limitó a comentar los diversos aspectos que conformaban y rodeaban a este arte nuevo, ni a recibir pasivamente sus influencias. En varias ocasiones, como el propio Martín Luis Guzmán y muchos de los grandes escritores de nuestro siglo, llegó también a escribir para el cine.

Reyes conoció bien la historia del medio y muchas de sus posibilidades técnicas y estéticas, como se trasluce en sus notas de "Frente a la Pantalla" y en comentarios posteriores. Auténtico *ombudsman* del cinéfilo y del público en general, este polifacético *Fósforo* mexicano siguió muy de cerca la maduración del medio y, repito, apoyado en esa amplísima visión panorámica que le daba su formación e infinita curiosidad cultural, pudo predecir con bastante certeza el futuro que le esperaba tanto al cine comercial como al experimental.

2. El arte

*El muere, al pintar, la materia misma; y a veces, por amarla tanto, la incrusta en la masa de sus colores, como aquellos primitivos catalanes y aragoneses que ponían metal en sus figuras. Pintar así es, más bien, desentrañar la plástica del mundo, hundirse en las fuerzas de la forma, acaso intentar una nueva solución al problema del conocimiento.*⁸

De manera apasionada, como podemos ver, se expresaba Alfonso Reyes en la primera década del siglo sobre la pintura cubista de Diego Rivera. Un par de años después, en 1919, y gracias a la invitación de Azorín, realizaría un periplo en el que en cierta forma representaría a la intelectualidad hispana para hablar de una de sus grandes pasiones: el retratista de la duquesa de Alba. Pretexto y producto de ese viaje fue "En busca de Goya", ensayo recogido en *Las vísperas de España* y que bien puede servirnos para entrar en los gustos de Reyes por el arte.

Sobre todo anecdótico, en el texto el autor citaba algo de particular importancia en cuanto a la pintura de Goya. En algún momento de ese autoexilio que, según lo pinta Reyes, fue más gozoso que triste, el pintor escribiría a un amigo algo que contrasta con lo que el propio Reyes había destacado años antes como parte del atractivo de las obras de Julio Ruelas, el dibujo. En mi opinión, resulta sintomático el que fuera

justo ésta la única referencia propiamente pictórica que Reyes destacaba en esa oportunidad. Goya se preguntaba en relación con la enseñanza de la pintura:

Sus cualidades excepcionales [las de los alumnos y en particular las de una pariente suya] las malogran esos maestros amanerados que siempre ven líneas y jamás cuerpos. Pero ¿dónde encuentran líneas en la naturaleza? Yo no distingo más que cuerpos luminosos y cuerpos oscuros, planos que avanzan y planos que se alejan, relieves y concavidades.⁹

Es conocida la afición que tuvo Alfonso Reyes por el arte y, en particular, por la pintura. En su *Diario*, época parisiense, menciona la afortunada compra de un Guercino y la frustrada de unos dibujos del más adelante cotizadísimo Amadeo Modigliani.¹⁰ Pero también en este diario vivencial transcribe opiniones sobre las obras de Matisse, el *aduanero* Rousseau, Van Donghen, Foujita, o refiere sus visitas a los Delaunay o sus intermediaciones para que se concretaran proyectos de Rodríguez Lozano y Castellanos. Y es que el arte fue para Reyes una actividad atractivamente cotidiana.

Por otro lado, en los muros de la Capilla Alfonsina cuelgan algunos de los óleos, dibujos, grabados que Reyes pudo adquirir o que le fueron obsequiados a lo largo de su vida. Obras de Angelina Beloff, Diego Rivera —la fundamental *Plaza de toros Madrid*, de 1915—, Julio Ruelas, Manuel Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro, Daniel Vázquez Díaz, Foujita, Jusep Torres Campalans (Max Aub), José Moreno Villa, Pedro Coronel, Federico Cantú o el Guercino, entre otros artistas, muestran con amplitud los gustos de Reyes en este campo.

La biblioteca del regiomontano, desde la época en que éste la decoró hasta ahora, en función de museo, no ha exhibido nunca espacios desnudos. En una clara proyección de su temperamento, Reyes colocó en fila doble los libros y las obras plásticas y gráficas unas tras otras, mezclado todo con fotografías familiares y recuerdos de esas muchas vidas que fue su vida. También en reflejo de su propia obra, en buena medida autobiográfica, como las de Montaigne o Sterne, entre los apartados que resaltan de una colección hecha a partir de bodegones, paisajes urbanos, escenas mitológicas, etc., es en el retrato donde quizá mejor se nos descubren las inclinaciones no sólo de gusto artístico, sino también de intención literaria de Reyes. En este género, como en los ensayos y

narraciones del regiomontano, la sutileza interpretativa estaría siempre a flor de piel. El desciframiento —desde luego siempre parcial, aunque de gran riqueza— de la personalidad, el desnudamiento del alma humana se abre de capa en los retratos hechos a la familia Reyes por A. Costilla, Montenegro, Foujita, Rodríguez Lozano o Cándido Portinari. Y desde luego en el realizado por este último, en 1931, a una modelo anónima —¿María Portinari?— que, como en el retrato de Reyes por Rodríguez Lozano, arrastra claras influencias del mencionado Modigliani.

En algunas ocasiones, la relación que Reyes mantuvo con los artistas y sus obras se extendió además al campo epistolar. Existen cartas cruzadas entre Reyes y el Dr. Atl, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, Max Aub o Cándido Portinari. En otras, parece que a Reyes le bastó el puro contacto visual con las obras para establecer la comunicación con sus autores.

También, desde luego, Alfonso Reyes escribió sobre pintura, tomó fotografías y realizó bocetos de París, Río de Janeiro o del Cerro de la Silla. Reyes fue caricaturizado en dibujos por Toño Salazar, Daniel Vázquez, Xavier Villaurrutia o Carlos Fuentes. Y el dibujo apareció muchas veces en sus libros como elemento fundamental. José Moreno Villa ilustró *La saeta y Calendario*; Juan Soriano lo haría en alguna edición reciente de *Ifigenia cruel* y Elvira Gascón en *La Iliada* de Homero y *Vida y ficción*. Norah Borges, recordemos, fue la responsable de los trazos para *Fuga de Navidad*, los cuales, por cierto, no gustarían demasiado al autor.

Y así podría seguir mencionando libros donde algún artista se ocupó de asimilar y devolver, a través de la plástica, la obra en volumen de Reyes. Pero ahora quisiera referirme a unas cuantas opiniones que Reyes guardó y dejó por escrito a lo largo de los años sobre la pintura, como objeto de culto y colección, aunque también como medio de análisis y de gusto.

Recogida en folleto en 1911, la conferencia ateneísta *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* representó un acercamiento al estudio de las imágenes plásticas insertas en el campo de las letras. Pero ya en 1908 Alfonso Reyes había publicado en *Revista Moderna* lo que podríamos considerar quizá su primera incursión sin intermediaciones en la crítica de las artes plásticas. En este artículo Reyes consideraba al Julio Ruelas

dibujante y aguafuertista como “un subjetivo intenso”¹¹ que, y a diferencia de lo que hubiera uno podido imaginar, sin desfigurar los contornos ni las proporciones, sino a partir del juego compositivo, lograba la expresión de ese mundo propio hecho de imágenes obsesivas. Imágenes donde ocupaban un primer plano “el misticismo sensual, el placer en el dolor, el miedo a la muerte, y la fantasía en los cuentos de incubos y súcubos malignos, y el ambiente de las leyendas grotescas y de las satánicas, fundidos como otros tantos licores mágicos”. En las obras de Julio Ruelas, sin las desproporciones del Greco ni los alardes de claroscuro de Emilio Carrié,¹² obraba según Reyes la química infernal. En sus dibujos y aguafuerte, escribe Reyes:

Las escenas están “poseídas”, y hay pánico en las miradas, y hasta las piedras cobran aspecto inteligente, y los troncos, al modo de los pechos, respiran; y mientras aullan los canes, enflaquecidos de pavor, derrama la luna su influjo enigmático, se dibujan por el cielo horóscopos saturnales, y la propia cruz, también como el Santo de la Tebaida, nos aparece proyectando, repentinamente, sobre el suelo, la sombra de dos cuernos enormes.¹³

Torturado, satánico al igual que Baudelaire, lascivo y no amante que gozara de la fecundidad era Julio Ruelas para Alfonso Reyes. Pero también, el gran artista de las emociones y lo subjetivo.

Durante sus años de exilio europeo, como se ha dicho, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán confluyeron en el seudónimo de *Fósforo* para exaltar los valores del cine. Pero también ambos hablarían del cubismo, y en particular sobre el de Rivera, en libros viajeros y de exilio. En obras nacidas a partir de rupturas y nuevas *impresiones* de primera mano. El fragmento con que inicié la segunda parte de esta charla, que se refiere a un acontecimiento revolucionario para el Madrid de 1915, lo recogería Reyes en *Cartones de Madrid*, mientras que Guzmán publicó “Diego Rivera y la filosofía del cubismo” en el apartado “Crítica” de *A orillas del Hudson*. Dentro del espíritu ateneísta, y después de repasar las diferencias con el “sereno realismo”,¹⁴ muy a lo Zuloaga, seguido antes por el mexicano, Guzmán concluiría que el cubismo de Rivera se diferenciaba del de Picasso en que en los cuadros de uno la materia hendía el aire; en los del otro, el aire corría por entre la materia. “Flexible, vaporoso y susurrante es Picasso [aseguraba]; súbito, dominante, inmovible es Rivera”. Por algo este último, deslizaría Guzmán bajo un enga-

ñoso giro topográfico, había nacido en Anáhuac.¹⁵ Por su parte, Alfonso Reyes entraría más de lleno en la caracterización de las virtudes que acarrea esta nueva corriente. Como aportaciones y antecedentes del cubismo, visto desde España, estaban no sólo las ideas de Picasso, sino antes que nada “el Greco y sus humanas columnas vibratorias”; la poesía de Quevedo, a decir de Ors, y la “visión rotativa” de Gracián y Góngora. Visión envolvente que domina, que doma al objeto, lo observa por todos sus puntos y, una vez que ha logrado saturarlo de luz, descubre que todo él está moviéndose, latiendo, arrojando comunicaciones —como los átomos del filósofo materialista— a los objetos vecinos, y recibíendolas de ellos.¹⁶

Reyes condensa en dos breves apartados las señas básicas del cubismo: para el pintor y para el observador enviados de cubismo no basta “la silueta de un instante”, sino todas las siluetas “posibles del objeto”. Y esto, vistas a la vez. La segunda observación de Reyes calará aún más hondo en el espíritu de esta corriente. En la pintura cubista se conservan sólo los “signos” expresivos” de los objetos y personajes: “la rueda de un ojo —dice Reyes— la cruz de las cejas y la nariz, el corazón de la boca”. Pero además, lo que en ella comienza en la plasmación de “algo como un jeroglifo del movimiento o como su esquema geométrico”, terminará siendo efectivamente, en los instantes de intuición, “el ansia de moverse”.

Ésta y otras corrientes de la vanguardia pictórica del momento, así como la obra de artistas de otros tiempos, motivarían comentarios de Reyes. Pero también el arte dejaría huellas en la obra creativa del regiomontano. Me limitaré a mencionar un solo caso, ya anticipado.

En “La cena”, fechado en 1912 pero recogido en *El plano oblicuo* el año de iniciación del expresionismo cinematográfico alemán con la cinta *El gabinete del doctor Caligari* (1920), cuento de grandes contrastes entre luces y sombras, Reyes había acudido al pintor colonial nacido en España, Baltasar Echave Orio —llamado *el Viejo*—, para orientar al lector en cuanto a sus propios juegos de claroscuro. Yo, transcurrida la lectura del siguiente fragmento —y otros precedentes—, pensaría sin embargo en otro artista oculto tras la descripción. Escribe Reyes:

Las señoras, hasta entonces, sólo me habían sido perceptibles por el rumor de su charla y de su presencia. En aquel instante alguien abrió una ventana de la casa, y la luz vino a caer, inesperada, sobre los rostros de las mujeres. Y —¡oh cielos!— los vi iluminarse de pronto, autónómicos, suspensos en el aire —perdidas las ropas negras en la oscuridad del jardín— y con la expresión de piedad grabada hasta la dureza en los rasgos. Eran como las caras iluminadas en los cuadros de Echave el Viejo, astras enormes y fantásticos.

En cuanto al aspecto lumínico, la escena descrita, clímax escenográfico que preparará el desenlace narrativo, no me parece inspirado en ningún cuadro de “caras iluminadas” que hubiera pintado Echave. Más bien pensaría en dos escenas de corte absolutamente profano —cercanas al espíritu del asunto tratado en “La cena”— de George de La Tour: *La negación de San Pedro* y *Jugadores de dados*. En ambos cuadros, cuyos dramas, impregnados de frivolidad, se desenvuelven alrededor de una mesa, la luz proviene de una fuente artificial y asciende, oculta por los cuerpos de algunos personajes, como proyectada desde una esfera de vidente.¹⁷ Por otro lado, en la interpretación de la forma en que, “grabada hasta la dureza”, los rostros representan la “expresión de piedad”, tampoco me saldría yo del campo de influencia de La Tour. Si bien Echave se aproxima a la descripción de Reyes en algunos rostros masculinos y femeninos de sus cuadros *Martirio de San Ponciano*, *Martirio de Santa Ursula* o *La Estigmatización*, siento que esa dura manifestación de piedad se descubrirá con más contundencia y, de nuevo, dentro de un espíritu pagano, en la *Pelea de músicos* del pintor francés.

Al referir esta escena del cuento, James Willis Robb menciona que entre el “cuadro de fondo escénico” anterior, desarrollado dentro de la sala de la casa, y éste que transcurre en el jardín oscuro, se manifiesta “una curva de visión cinematográfica que abarca toda la acción del cuento”.¹⁸ Robb había hablado un poco antes de ciertos parentescos literarios del cuento —Hawthorne, Nerval, Zola, Lugones, Wells, etcétera. A esto habría que agregar un antecedente, el principal, que el propio Reyes mencionaba: *La fuente sagrada*, de Henry James. Algunas de estas posibles influencias o cercanías temáticas o espirituales habrían de ser también, a lo largo de los años, muy apreciadas por la industria del cine. Entre las coincidencias plásticas señaladas por Robb, yo descartaría a Van Gogh y, desde luego, a Dalí con *La persistencia de la memoria* (1931).

A mi modo de ver, en muchos sentidos, la gran pintura contemporánea que se roza con “La cena” es la que hacía por entonces el Giorgio de Chirico, interesado en Arnold Böcklin, así como, dentro de ese juego de confusión temporal propuesto por Reyes, la obra gráfica concebida por Piranesi. De estas atmósferas enrarecidas, llenas de torres, tiempos muertos y espacios claramente trazados, pero infinitos e indescifrables, puede haberse nutrido este cuento de saborcillo metafísico —y no surrealista— de Alfonso Reyes. Como se nutriría más tarde aquella ciudad de Ingmar Bergman observada por la mirada sin tiempo de un reloj muerto. Bergman, por cierto, confesó en alguna ocasión: “Mi placer está en hacer películas con los estados de ánimo, las emociones, las imágenes, los ritmos y los caracteres que existen en mí”. ¿Y no estuvo aquí el placer de Reyes al escribir “La cena”?

Ya por último quisiera referir una colaboración entre escritor y pintor que, siendo en apariencia casi insustancial, por espontánea en el trazo y rápida en su lectura visual e intelectual, dejó por allí algunas discretas e inéditas resonancias. En el tomo IX de las *Obras completas* de Reyes, aparecido en el año de la muerte de su autor —por lo que supongo por él fue revisado—, se recoge *Norte y Sur* (1944), libro dedicado a impresiones varias sobre Argentina y Brasil. Dicho tomo recoge el artículo “Maximiliano descubre el colibrí”. Y entre el título y el cuerpo del ensayo aparece, reproducida de la impresión original, la versión de uno de estos pajarillos realizada por el pintor y muralista brasileño ya mencionado, Cândido Portinari (1903-1962), el Picasso brasileño, como se le decía en su país según recuerda Fred Ellison. La referencia puesta al final del ensayito indica que el mismo fue escrito en Río de Janeiro y se publicó en junio de 1936 en *Monterrey*, el periódico que hacía Reyes como una correspondencia abierta a los amigos.

Mientras en las *Obras completas* se indica que el colibrí de Portinari es “un dibujo”, en la edición del periódico, que se trata de “un apunte”. De hecho, la sección poco frecuente donde se incluía tanto el referido a Maximiliano como otro ensayito dedicado a la amapola y la amistad entre México y Brasil, Reyes la había titulado “Cuaderno de Apuntes”.

Portinari, como Reyes, vivió en Europa algunos años. Pero a partir de 1931 se encontraba ya instalado definitivamente en Río. Era por entonces profesor de artes plásticas y pintor incipiente. El regiomontano,

por su lado, apenas unos meses después de reasumir su cargo de embajador en Brasil, en 1936 volvía a la Argentina, aunque no sin antes haber echado a andar *Monterrey*. El periódico era mensual y sólo en contadas ocasiones sobrepasó las ocho páginas. Aparte del último número editado en Buenos Aires, *Monterrey* prácticamente se ciñó a la segunda estancia brasileña de Reyes.

En el número 13, penúltimo de la publicación, fue donde apareció el bello retrato de Maximiliano hecho por Alfonso Reyes a partir de dos de las facetas más olvidadas del emperador: como naturalista y como escritor. Maximiliano había pasado por Brasil a finales de 1859. Allí descubrió, entre otras muchas cosas de la naturaleza, el colibrí, que el emperador describiría de la siguiente forma: “Era una vibración incesante, un zumbido, una oscilación mil veces repetida. Se diría un pensamiento atrapado al vuelo y encerrado en una palpitación de alas, flotante y suspensa en el espacio”. El colibrí o besa-flor, como se le conoce en portugués, fue el motivo del ensayo y de la ilustración que lo acompañaba.

Maximiliano continuaba su descripción —calificada a su vez por Reyes, con un dejo shakespereano, como “sueño de una tarde de Bahía”— señalando bajo su mirada europea algunas de las más extraordinarias características de este pájaro:

La realidad resultó superior a toda expectativa y a toda posible descripción. Y aumenta el encanto de la aparición la circunstancia de que este diminuto ser es inasible; ni es dable reproducir sus movimientos, ni guardarlo en cautividad. Semejante a las imágenes del sueño, aparece cuando menos se le espera, y huye cuando más nos atrae. La mano del hombre sólo puede cobrarlo una vez que ha muerto, es decir cuando ya ha perdido su principal encanto, aquella vivacidad de que sólo hace gala cuando anda en su reino florido.

Como reflejo de la experiencia del propio Maximiliano, la ilustración de Portinari se encontraba en un solo colibrí. Sin embargo, el pintor había requerido de varios intentos para conseguirla. Como sucede en la pintura o en la literatura, el resultado final había desechado desde luego los procesos previos o paralelos de elaboración. El “apunte” se convertía así, para el lector de ayer o de hoy, según la versión que se da en *Obras completas*, en el “dibujo” último y definitivo. No obstante, Reyes y Portinari sabían que este resultado plástico, como el estudio de Maximiliano y el

propio ensayito sobre éste, eran apenas bocetos —aunque redondos— elaborados en torno a un objeto central del estudio. El colibrí, “la cosita pequeñita y volátil”, seguía siendo “inasible”, “semejante a las imágenes del sueño”. Pero además, en el caso del trabajo de Portinari, una versión más dentro de un conjunto de tintas.

Si bien existe, aparte del original, la fotografía del dibujo de *La macumba*, de Foujita, que serviría de base al cliché que se usó para imprimir la ilustración al ensayo “Virgilio y América”, aparecido cinco números antes en *Monterrey*, tanto el dibujo como la placa de Portinari parece que se esfumaron después de su única reproducción.

Un día, sin embargo, por casualidad conseguí asomarme a una caja de regulares dimensiones que contenía varios rollos de más de un metro de largo. Los rollos eran un mapamundi impreso en Nueva York y con fecha de 1928; un plano de la Argentina del año anterior y uno más de la República Mexicana, con la fecha clave de 1922. Los tres hablaban sobre uno de los rostros de Reyes, al arrastrar el pensamiento hacia momentos muy precisos de su labor como diplomático. Pero la caja, en el fondo, se refería más bien a sus gustos plásticos. En su interior las reproducciones de obras europeas, sobre todo italianas renacentistas, pero también cubistas, se entremezclaban con fotografías de iglesias virreinales mexicanas y marcos antiguos.

Y en un momento dado, aleteó vibrátil, brincó ante mis ojos un conjunto de papeles mal cortados, que se encontraban esparcidos al fondo. Eran los demás estudios de colibríes del brasileño, hechos sobre estos retazos de papel para acuarela. Estaban allí desde hacía más de cincuenta años. Tres de los dibujos, aun sin el sombreado de los contornos, eran muy parecidos al publicado en *Monterrey*. Los otros tres diferían en la concepción o en el estado de progreso del trabajo. Una característica más que se haría visible sólo en los bocetos inéditos y había desaparecido en el editado era que, cuando menos en dos de ellos, los más parecidos al elegido por Reyes, el apunte original lo había hecho Portinari a lápiz, para luego detallar las figuras con trazos a tinta y de mayor grosor.

Maximiliano consideraba al colibrí como una singular “joya del paraíso”. Perdido quizá en el taller donde Reyes imprimía *Monterrey*, el tan conocido y solitario original de Portinari se reencontraba ahora con sus otros compañeros de interpretación, posteriores en no más de un año al

famoso cuadro *Café* que proyectaría internacionalmente al brasileño. El primer pájaro, el elegido como pareja del ensayo para una edición de miles de ejemplares, como los demás, en un apunte único, eran a final de cuentas un mismo colibrí y todos los existentes a la vez. Se veían tan ligeros en conjunto como lo había sido el solitario pensamiento del besa-flor, atrapado, apenas impreso a vuelapluma en una hoja volante. Y hasta aquí la anécdota.

Mucho se queda en el tintero. Pero de lo que podemos estar seguros es que para Alfonso Reyes el arte fue mucho más que sólo la belleza inmediata de los objetos, su compraventa o su acumulación. Lo que más le apasionó del arte, a mi modo de ver, se encierra en la emoción profunda e intransferible, en la sensación que enchina la piel cuando uno se topa con ese cuadro único, buscado desde siempre como se persiguen entre sí, y sin parar, las imágenes en los espejos enfrentados.

Notas

- (1) Alfonso Reyes: *Derecho a la locura*, y Guzmán: *Diego Rivera y el cubismo*. No resulta extraño que Rivera dedicara a ambos dos de sus cuadros más interesantes y originales dentro del movimiento: el *Retrato de M. L. G con sarape de Saltillo* y *La Plaza de las Ventas*.
- (2) Federico de Onís: "El cinematógrafo", en *Frente a la pantalla*. México: UNAM, 1963, p. 65.
- (3) Alfonso Reyes: "El cine", en *Ibid.* P. 7.
- (4) *Muchos años después, y ya en México*, Carlos Fuentes escribiría crítica cinematográfica, encubierto bajo el seudónimo de Fósforo II.
- (5) No por nada Guzmán llamó a una de las secciones de *A orillas del Hudson* "Poemas y ensayos", revés del título de Torri.
- (6) Personaje que apasionaría luego, sobre todo en su época de los cortos de dos rollos, a varios de los críticos y poetas del grupo Contemporáneo.
- (7) Si bien, recordemos, no de cualquier prensa.
- (8) Alfonso Reyes: "El derecho a la locura", en *Obras completas*, II. México: Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 66.
- (9) Alfonso Reyes: "En busca de Goya", en *Obras completas*, II. México: Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 238.
- (10) Aquí habría que recordar desde luego otras dos cintas, *Los modernos* y *Travels With my Aunt*, esta última basada en la novela homónima de Graham Green.
- (11) Alfonso Reyes: "Julio Ruelas, subjetivo", en *Obras completas*, I. México: Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 322.
- (12) *A quien, por cierto, había dedicado Alfonso Cravioto*, en 1907, una de las conferencias de la Sociedad.
- (13) Alfonso Reyes: "Julio Ruelas, subjetivo", en *Obras completas*, II, p. 324.

- (14) *Expresión del crítico contemporáneo José Francés, citada por José Calvo Serraller en "Rivera y España, un capítulo olvidado". Diego Rivera, retrospectiva. Madrid, Ministerio de Cultura/DG de Bellas Artes y Archivos/Centro Nacional de Exposiciones, 1992, pp. 125-126.*
- (15) *Martín Luis Guzmán: "Diego Rivera y la filosofía del cubismo", en Obras completas, I. México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 65.*
- (16) *Alfonso Reyes: "El derecho a la locura", p. 67.*
- (17) *La ventana, la esfera o la pantalla son espacios abiertos por donde podemos colarnos a la realidad o a otra dimensión de lo real.*
- (18) *Véase J. W. Robb: "La cena" de Alfonso Reyes, cuento onírico: ¿Surrealismo o realismo mágico?". Thesaurus, Bogotá, XXXVI, mayo-junio de 1981, p. 277.*



6

ALFONSO REYES,
EL TRADUCTOR Y EL TEÓRICO
DE LA TRADUCCIÓN

HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ

HERÓN Pérez Martínez, quien fue por largos años catedrático en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Autónoma de Nuevo León, es traductor, investigador, lingüista y políglota.

Es graduado de la Universidad Gregoriana y del Instituto Bíblico y de Estudios Orientales de Roma, Italia. Como traductor, ha publicado sus trabajos en Europa y en México, en tanto que, como investigador colabora con regularidad en revistas y periódicos nacionales.

Ha publicado diferentes obras, entre las que se pueden citar: *Refrán viejo nunca miente*, (1983), y *Por el Refranero Mexicano* (1988), así como los artículos *La intraductibilidad textual como problema hermenéutico*, y *Los refranes exclamativos*, lo mismo que un estudio introductorio en la obra de Emeterio Valverde Téllez, *Bibliografía mexicana*.



ALFONSO REYES,
EL TRADUCTOR Y EL TEÓRICO
DE LA TRADUCCIÓN

HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ

I. Alfonso Reyes

ALFONSO Reyes es uno de los humanistas mexicanos más importantes del siglo, sobre cuyos hombros descansó una parte muy importante en la construcción de nuestras letras. José Luis Martínez, el editor del último tramo de sus obras completas, en su *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*, calcula en “doscientos dos libros en total, mayores y menores”, los escritos por este inmenso regiomontano. En los ficheros que, con diversos criterios, se han preparado para organizar esta inmensa obra, hay uno dedicado a los poemas; uno, muy grande, para la crítica, los ensayos y las memorias; otro para la novelística y así para los otros tipos de obras según la ocasión de su publicación o de su escritura.

Entre ellos, desde luego, hay un casillero destinado a albergar los once libros por él traducidos por sólo mencionar las traducciones mayores que forman parte de su obra. Y un gafete debe haber, en el archivero de quienes entre nosotros reparten los gafetes, las responsabilidades y los oficios, desde luego, para reconocer formalmente no sólo al inmenso y excelente traductor que fue, sino al hombre dotado con el don de la palabra que tuvo siempre la sabiduría a la mano para reflexionar sobre el difícil –Reyes dirá a veces que imposible– arte de traducir.

En todo caso, quiero empezar por dejar constancia de que leer a Alfonso Reyes, evocar de cualquier manera, que su figura de hombre de letras va unida a un estilo amable no sólo cuando enseña o critica, sino cuando escribe. Ya sé, diría él alguna vez, “ya sé que hay escritores que escriben con el puñal o mojan la pluma en el veneno. Respeto el misterio, pero yo me siento de otro modo. Vuelvo a nuestro Platón, y soy fiel a un ideal estético y ético a la vez, hecho de bien y de belleza”. Es en esa escritura amable donde, con el ejemplo y con la palabra, Alfonso Reyes sumó a su inmenso legado una brillante cátedra sobre la traducción, que me propongo repasar ante ustedes, esta noche, así sea en un rudimentario bosquejo. Me place empezar, empero, instalando aquí, para que presida la evocación de esta noche, el retrato que de sí mismo nos dejó Alfonso Reyes pintado con su pluma. Con ocasión del primer centenario de su nacimiento, José Luis Martínez decía aquí mismo, refiriéndose a nuestro gran humanista:

Cuanto escribió está lleno de la gracia de su estilo. Aun las investigaciones eruditas o las exposiciones históricas, filosóficas o teóricas se interrumpen de pronto para ilustrar la aridez de un concepto con una anécdota, un refrán popular o alguna peculiaridad de la naturaleza. El calor humano que era el primer saludo de su persona trascendía también sus obras, como inteligencia o tolerancia, como sonrisa o alegría, como ironía o malicia, como ternura o como perdón.¹

Desde el Ateneo de la Juventud, primero, y luego desde sus diferentes exilios, tanto europeos como americanos, Alfonso Reyes se dio tiempo no sólo para cultivar la mayor parte de los géneros literarios que florecen en el español contemporáneo, sino ya para desarrollar una verdadera red de relaciones en torno al quehacer literario, ya para impulsar y alentar los esfuerzos que entre tanto tenían lugar en suelo mexicano.

Alfonso Reyes no sólo asiste al nacimiento de la literatura mexicana contemporánea en sus días ateneístas, sino que desde su exilio español pone en contacto nuestra ciencia del texto con la filología que por entonces florecía en España en torno a don Ramón Menéndez Pidal. Nació por entonces y en ese ambiente la estilística española de la que diría Amado Alonso: “todo se reduce a apoderarse del sistema expresivo de un poema o de un autor para llegar al íntimo goce estético. Pues bien: el sistema expresivo de un autor y su eficacia estética pueden ser objeto de un estudio sistemático”.² España y la escuela lingüística española de Menéndez Pidal y los Alonso serán la universidad donde Alfonso Reyes completará su formación. Allí aprenderá no sólo el conjunto de conceptos y métodos que propondrá teórica y prácticamente para los niveles más altos de la crítica literaria, sino de allí procederá su afición a la estilística que, como veremos, le servirá de guía no sólo en su práctica sino en su teoría de la traducción.

En efecto, Alfonso Reyes abandona México, con destino a París, en agosto de 1913. Y tras una estancia en París de un año, empieza su estancia de diez años en Madrid: de 1914 a 1924. Allí entra en contacto con el círculo de don Ramón Menéndez Pidal, ese sabio español que fundó la ciencia española del texto. El mismo Menéndez Pidal evoca esa época de Reyes así: “yo lo veo en mi segundo hogar, en el Centro de Estudios Históricos aplicando su siempre extraordinaria actividad a la difícil tarea de los que intentábamos una revisión crítica con la *Revista de Filología Española*. Aunque después siguió dirección literaria bien distinta, sentía en sí cordial reviviscencia de aquellos tiempos”.³

De las discusiones de Reyes con los Alonso sobre estilística, bástame recoger esta noche el testimonio de uno de sus más asiduos interlocutores y, desde luego, uno de los fundadores de la escuela española de estilística. Me refiero a Amado Alonso quien, formado también en el círculo menéndezpidaliano, toma en Buenos Aires a su cargo en 1928 el Instituto de Filología, fundado cinco años antes por Américo Castro, compañero de Reyes en el centro madrileño. Alonso fundó allí la *Revista de Filología Hispánica*, continuadora de la *Revista de Filología Hispánica* fundada en El Colegio de México por un discípulo de Amado Alonso, Raymundo Lida, como sucesora de la revista bonaerense. Como dicen Clara E. Lida / José A. Matesanz: “Alfonso Reyes era figura clave en Alfonso Reyes de Cuerpo Entero * 119

este mundo de la filología en lengua española. Durante su exilio madrileño (1914-1924) no sólo había hecho su aprendizaje bajo la rigurosa dirección de los filólogos más destacados, sino que había trabado amistad con quienes desarrollarían esos trabajos en otros países hispánicos”.⁴

En su libro *Materia y forma en poesía*, Amado Alonso no sólo le dedicará su “carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”, en testimonio de sus discusiones con el regiomontano sobre el tema, sino que, en una hermosa página, traza una temprana semblanza que titula, simplemente, “Alfonso Reyes”, y que empieza así:

*Se me representa de golpe este fino americano, familiar, con las novedades audaces de las artes, ciudadano activo del mundo entero de las letras, este sossegado español dueño y producto de su densa y altísima cultura secular, resonador justo de las más puras voces poéticas de la larga literatura española, este viejísimo mexicano de “la región más transparente del aire”, en la cara la “impavidez sonriente”, con todo señorío y con “el gesto de agradar”. Sensibilidad, sabiduría, nitidez, plenitud, intimidad, cortesanía, herencia, novedad. Y maestría.*⁵

Y con respecto a la militancia menéndezpidaliana de Reyes, el mismo Amado Alonso escribirá más tarde, a propósito del estilo de hacer crítica practicado por don Alfonso y que tanto tuvo que ver con su arte de traducir: “como durante varios años ha sido -¿no lo sabías?- filólogo de la disciplinada escuela de Menéndez Pidal, su cortesía lo hace andar por esas páginas disimulando un poco el rigor y cuantía de su erudición con considerados ‘ya se sabe’, ‘¿te acuerdas?’, y otros imperceptibles gestos estilísticos de consabido, como si el lector estuviera en los mismos secretos de información”.⁶ El mismo Alfonso Reyes recuerda, en efecto, en el “prólogo” a *Visperas de España*: “a raíz de mi llegada a Madrid... me relacioné con el Centro de Estudios Históricos, donde me cupo la suerte de trabajar durante cinco años bajo la dirección de D. Ramón Menéndez Pidal, y rodeado de la compañía y consejo de Américo Castro, Federico de Onís, Tomás Navarro Tomás...”

El otro caudal que saca de esos años madrileños se cuenta en amigos. Reyes recordará ufano, allí mismo: “devuelto por 1920 al servicio exterior de mi país, aunque tuve que alejarme un poco de la literatura militante, nunca perdí mis contactos”. Una parte muy importante, en efecto, de la riqueza de Alfonso Reyes, está constituida por los muchí-

simos amigos que supo hacer y cultivar en todas sus andanzas. Pedro Henríquez Ureña, ese inmenso amigo-maestro de todo que fue para Reyes, le daba este consejo epistolar el 21 de mayo de 1914: "ya sabes mi regla de no vivir como extranjero en ninguna parte". Reyes vivió este consejo de tal manera que, cuando muere, Jorge Luis Borges pudo decir:

*Supo bien aquel arte que ninguno
Supo del todo, ni Simbad ni Ulises,
Que es pasar de un país a otros países
Y estar íntegramente en cada uno.*

La estilística practicada por el Reyes traductor nació en estos ámbitos. Con la escuela española en donde se forma, don Alfonso aprendería que la "ciencia de los estilos", como llama Amado Alonso a la estilística, consiste en la investigación del acento personal en la lengua literaria de un autor. Esa será, después de todo, su técnica de traducir.

II.- *El traductor*

Alfonso Reyes es uno de nuestros traductores más importantes del siglo XX: nuestra bibliografía se enriqueció con traducciones suyas del inglés, del francés, del italiano, del portugués, del griego y hasta del latín. Su curiosidad y, ¿por qué no?, su vocación de hombre universal le hizo cultivar un gran aprecio a la traducción que, de una manera o de otra, fue compañera a lo largo de su vida. En efecto, la traducción es uno de los medios más importantes empleados por Alfonso Reyes, apenas llegado a su exilio español, para trabar contacto con el mundo literario de la España del primer quinto del siglo XX. A las traducciones que por diversión empezó a hacer en México en sus días de ateneísta, siguieron, en efecto, las traducciones que para sobrevivir tuvo que hacer en España. Por una u otra razón es la traducción, en todo caso, una de las puertas por las que Alfonso Reyes penetra en el santuario de la literatura. No sin razón hablará en "El 'Cementerio Marino' en español"⁷ del "singular atractivo que todo problema de traducción ejerce sobre la mente literaria". La mente literaria de Alfonso Reyes estaba convencida de

que una cultura si estaba cerrada a las demás se empobrecería hasta desfallecer. No extrañará, entonces, que en una página de *Tentativas y orientaciones*,⁸ titulada significativamente “Discurso por Virgilio”, lamente que los universitarios mexicanos hayan perdido sus latines exclamando:

Pero, ¿Quién ha dicho que el espíritu de la gran poesía queda limitado a los contornos de una sola lengua? ¿Quién ha dicho, sobre todo, que una gran civilización no puede volcarse como el agua misma en vasijas diferentes?

Me place aplicar esta noche a nuestro Alfonso Reyes las palabras que Emile Zola dijo de otro Alfonso, Alfonse Daudet. Decía Zola:

Hay entre los cuentistas y novelistas contemporáneos, un autor que ha recibido al nacer todos los dones del espíritu. Me refiero a Alphonse Daudet. He de aplicarle, a pesar de lo gastada, la antigua imagen de los cuentos maravillosos. Me figuro que todas las hadas se reunieron en torno a su cuna para concederle cada una un raro don por la virtud de su varita: una le dio la gracia; otra, el encanto; ésta, la sonrisa que hace amar; aquella, la tierna emoción que depara el éxito. Y lo asombroso es que el hada mala, la que suele llegar al final para destruir todos esos preciosos dones, se retrasó tanto aquel día, que ni siquiera pudo entrar...

Alfonso Reyes, el dotado por las hadas con el don de la palabra bien dicha, encuentra esta hermosa metáfora para designar el proceso de traducción: traducir es “vaciar la misma agua en vasijas diferentes”. Con ello queda a salvo la vieja teoría renacentista de la traducción relativa al genio de la lengua puesto que, como dice un viejo principio escolástico: *quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur*. De manera que así como el agua que se pasa de una vasija a otra adopta la forma de la vasija receptora, así la traducción puesto que el proceso de traducción del sistema de contenidos de un texto de una lengua a otra, es análogo al proceso de vaciar en otra el agua contenida en una vasija. Según aquello de Bacon: “la palabra es reciente pero lo que dice es viejo”.

Sin que haya dejado nunca su quehacer de traductor, se puede decir que es la traducción la que abre y cierra la vida literaria de Alfonso Reyes: empezó su brillante carrera de traductor como ateneísta, antes de su exilio europeo, y la muerte lo sorprende empeñado en la traducción de la *Ilíada*. En todo caso, sus primeras traducciones en Europa

las hace por necesidad o, como dice en *Carta a dos amigos*,⁹ para ganar el pan, pues “para ganar el pan con la pluma hay que escribir mucho”; las últimas, en obediencia a su vocación. Si en los primeros días europeos, días austeros, vive “en pobreza y libertad” de su inquieta pluma, de los frutos de las numerosas colaboraciones en periódicos y revistas, tanto europeos como americanos, y de sus traducciones, los ritmos y las ocupaciones de sus últimos días, por lo que hace a la pluma, son fundamentalmente los mismos.

De las traducciones que Reyes realiza en esa época quiero mencionar esta noche las traducciones a algunas de las obras de Chesterton. En efecto, gracias a las traducciones de Alfonso Reyes de la obra literaria de Chesterton, empezó a circular en el mundo hispanohablante el Padre Brown. Reyes publicó, por ejemplo, *Ortodoxia*, *Pequeña historia de Inglaterra*, *El candor del Padre Brown* y *El Hombre que fue Jueves*, entre 1917-1922. En nuestro ensayo “Alfonso Reyes y la traducción en México”, hemos dado cuenta de las traducciones realizadas por el regiomontano. Me excuso, pues, esta noche, de repetir las ante ustedes. Constituyen una veintena de libros y una gran cantidad de morralla entre artículos, poemas y otras cosas. Quisiera, en vez de eso, recordar cómo Reyes desempeña su ministerio de la traducción. Nos interesa, sí, acercarnos un poco a lo que el mismo Reyes nos dice en *Grata Compañía*¹⁰ sobre la manera en que afronta sus traducciones de Chesterton: nos interesa, en efecto, una palabra sobre el empleo que Reyes hace de la estilística como método de traducir.

En primer lugar, cabe señalar que el interés de Alfonso Reyes por Chesterton es muy temprano. En su *Correspondencia* con Pedro Henríquez Ureña en 1914, un par de ocasiones hace alusiones al estilo de Chesterton. En segundo lugar, que cuando aborda la traducción de Chesterton, Reyes tiene muy bien identificado su estilo. Sabe, por ejemplo, que los textos de Chesterton tienen ciertas peculiaridades que hacen difícil su traducción: el vocabulario es muy concreto y descriptivo, la adjetivación es abundante y matizada, los adverbios están esparcidos con profusión, los espacios descriptivos dejados entre un adjetivo y otro o entre adverbio y adverbio sirven para matizar con precisión aspectos del relato que, pese a su aparente insignificancia, dan coherencia narrativa y sustentan

la lógica general de la trama. Por encima de los significados lingüísticos, el traductor tiene que dar cuenta de estas características del texto de las que depende en gran medida su sentido.

Para Reyes, los relatos chestertonianos están fincados en un cierto tipo de lógica que supone que la trama es una especie de rompecabezas verbal en el que deben encajar con precisión aun los más pequeños detalles del texto. El Padre Brown, por ejemplo, utiliza la lógica para resolver, mediante estricta deducción, los casos en que consisten la mayor parte de los relatos chestertonianos. La coherencia, por tanto, la convicción de que hay un lugar y sólo uno para cada cosa, es el principio estructurante de la narratividad chestertoniana: un detalle debe concordar con el otro y los detalles forman cuadros de que se constituye la cotidianidad; si uno de ellos desentona, entonces funciona como marca de lo insólito: hay que buscar, pues, la causa del extraño. Se trata de una narratividad construida a base de isotopías sembradas por aquí y por allá en el relato, de manera que el rompecabezas se vaya armando a medida que avanza la narración. Por lo demás, la narratividad chestertoniana está salpicada de humorismo y ya se sabe que para traducirlo hay que ir sembrando sentidos secundarios, connotados de manera tal, que el humorismo se convierta en un sazoador que no empalague ni que quite la seriedad al relato, tanto más cuanto que tiene el don de convertir las banalidades de la vida cotidiana en paradigmas cuasifilosóficos. El otro problema es el estilo paradojista de Chesterton, capaz de disimular “bajo el brillo de la paradoja, toda una filosofía sistemática”.¹¹ Éstas son las principales dificultades que Reyes tiene que sortear en la traducción de los relatos chestertonianos. Oigámoslo, por ejemplo, cómo es consciente de los problemas que le presenta al traductor la abundancia calificativa propia del estilo de Chesterton. El único reparo que le pone es el mismo que le pondrá a Homero:

Un reparo a su estilo: Chesterton padece de abundancia calificativa, se llena de adjetivos y adverbios. Y como no desiste en convertir la vida cotidiana en una explosión continua de milagros, todo para él resulta “imposible, gigantesco, absurdo, salvaje, extravagante”. Pone en aprietos al traductor. Esto no quiere decir que Chesterton use las palabras al azar. Al contrario: capítulos enteros de su obra son discusiones sobre el verdadero sentido de tal o cual palabra; por ejemplo, sobre la diferencia entre “indefinible” y “vago”, entre “místico” y “misterioso”. Y construye toda una historia de las desdichas humanas sobre la ininteligencia de tal otra palabra, por ejemplo: “Contemplación”.¹²

Como ya se sabe, los sistemas léxicos de cada lengua no coinciden nunca exactamente con los de ninguna otra lengua. La manera como cada lengua cuadrícula la realidad depende, además, de los intereses de la comunidad de sus habitantes y de la experiencia que ellos tienen de la realidad extralingüística. Por ello, nunca coinciden los espectros léxicos de una realidad de una lengua a otra. Cada vocablo tiene, de una lengua a otra, una gama de correspondencias léxicas que reproducen los distintos usos, matices y contextos en que funciona dicho vocablo en su lengua de origen. Este es otro problema que debe atender el traductor cuando, como en el caso de Chesterton, el relato procede a base de dividir la realidad en particillas muy precisas en las que los matices, las tonalidades y cosas así forman parte de la estructura textual. En estos casos, ¿cuál seleccionar en la traducción? ¿Cómo reproducir en la lengua de llegada el sistema de matices que estructura un texto en la lengua de entrada?

Pues bien, Reyes libra con éxito los obstáculos del estilo chestertoniano y pone a circular un texto límpido, en una prosa castellana de primera, donde el sentido no tiene dificultades para mostrarse y la forma es fuente de placer estético. Se puede decir que aun en estos textos en que Reyes parece haber tenido las premuras de la necesidad, las traducciones son excelentes. En ellas resaltan la elegancia, fluidez y simplicidad dotadas de una viveza a la mexicana y salpicadas aquí y allá, casi imperceptiblemente, con las marcas léxicas de un español peninsular que contrastan con un molde de hechura mexicana.

De la conciencia que tenía sobre las dificultades para traducir un estilo como el de Chesterton hay una referencia en *Simpatías y diferencias*¹³ a propósito de una conversación con Wells en Madrid:

Allá, en un rincón, —dice Reyes— hablamos de mis traducciones de Sterne y de Chesterton al español.

—¡Cómo! —me dijo con asombro—. Yo me figuraba lo contrario: yo me figuraba que le había costado a usted más trabajo traducir a Chesterton que a Sterne, por la excesiva vivacidad de las ideas de aquel...

—Es que la lengua de Quevedo y Gracián —le explicaba yo— está muy bien preparada para todo jugueteo de conceptos<...>

Reyes traslada a los terrenos de la lengua, como se ve, la dificultad que podría venir del estilo. Empero, parte de la hermenéutica práctica del Reyes traductor consiste en conocer al escritor que se traduce, conocer su mundo y su léxico, amén de su lengua. Y, como estamos viendo, Reyes conocía bien a Chesterton. No sólo lo denota la cita anterior, sino la manera de plantearse la cuestión de su lengua y de su narrativa y, desde luego, la idea que en la práctica se hacía del problema de la intraductibilidad. Alfonso Reyes, en efecto, enfatizará a lo largo de su teoría de la traducción, que hay una intraductibilidad lingüística; es decir que, por una parte, hay lenguas que no están preparadas para ciertas cosas como los juguetes conceptuales de Chesterton, en donde apenas hay espacio para la maniobra y en donde las distinciones son muy finas; y, por otra, que de la cercanía o lejanía de un par de lenguas dependen las posibilidades de traducir ciertos tipos textuales.

El resultado es un Chesterton en un español terso, sin violencias, ni rípios. En *El hombre que fue Jueves*, por ejemplo, el lector puede deslizarse sin tropezones. Esa era una de las reglas que el siglo de las luces daba a sus traductores. La teoría de la traducción del siglo XVIII, en efecto, hace explícita una convicción mucho más vieja. A saber: como dice George Campbell en su tratado de teoría de la traducción publicado en 1789: una traducción no sólo debe dar una exacta reproducción del sentido del texto original, sino que debe contener una total coherencia tanto con el genio de la lengua en que se escribe, como con el estilo del autor, a tal grado que su calidad sea tal que no parezca traducción, sino que el texto resultante sea de tal manera fluido, natural, fácil y fresco como lo es un buen original. Eso mismo postulaba unos años después, en 1790, Alexander Frazer Tytler, en su libro titulado *The Principles of Translation*.

De hecho, si bien Reyes postulará la intraductibilidad textual, ésta es un derivado de la intraductibilidad que proviene de las lenguas. Como vamos a ver, ciertos rincones de la teoría de la traducción de Alfonso Reyes están totalmente influenciados del pensamiento de don José Gaos¹⁴, otro de nuestros grandes traductores, para quien la más importante intraductibilidad es la lingüística. Ésta es también la teoría de la traducción profesada por Alfonso Reyes en su *Deslinde*. En el espléndido

prólogo a su traducción de *El hombre que fue Jueves*, fechado en 1919, diagnóstica con lucidez el estilo chestertoniano:

En el hombre que fue Jueves, encontramos como en síntesis, todas las características de Chesterton: la facilidad periodística para trasladar a la calle una discusión filosófica; la preocupación de la idea católica, simbolizada en una lámpara eclesiástica que el Dr. Renard descolgará de su puerta para ofrecerla a los fugitivos; el procedimiento de sorpresa y contraste empleado con regularidad y monotonía en todos los momentos de la novela... También encontramos al crítico del arte... El polemista tampoco podía faltar...

¿Cómo traducir un escritor así? Reyes lo hace con soltura. Deja hablar a Chesterton. Entre la fidelidad al texto de origen y la fidelidad al genio de la lengua española, Reyes parece guiarse por la última, sin perder la pista de la primera. Para el caso de sus traducciones de Chesterton, la vasija que recibe el agua es la lengua española, y ya sabemos que todo lo recibido se adapta a la forma del recipiente. No hay, pues, violencias. El lenguaje chestertoniano de las traducciones de Reyes es agradable de leer, con una sintaxis cuidadosamente cultivada, ágil y agudo, fluido, terso, en fin, y sin violencias. Tanto, que el lector rara vez se percató de que se trata de una traducción.

Pero si, como se suele decir, el estilo es el hombre; si, como dice Dámaso Alonso, “estilo es todo lo que individualiza a un ente literario”, habría que aceptar que, hasta cierto punto, el estilo de Reyes es contrario al de Chesterton: Reyes es hombre de pocos adjetivos, Chesterton de muchos; los textos de Reyes son rápidos; los de Chesterton, en cambio, son textos lentos, mucho más descriptivos que narrativos; en ellos abundan, pues, más los adjetivos que los verbos: están dominados por esquemas. De esta manera, la traducción de Reyes, como lo hará en la *Iliada*, tiende a rebajar adjetivos pero nunca a perder el sentido. Como prueba de lo anterior y ante la imposibilidad de una demostración mayor, dada la ocasión, quiero citar esta noche un pequeño fragmento, botón de muestra, tomado a guisa de ejemplo de *El hombre que fue Jueves*, en el que se puede percibir algo de lo que hemos dicho sobre el arte de traducir de Alfonso Reyes. Dice así:

Cuando Flambeau cerró su oficina de Westminster para disfrutar de un mes de vacaciones, decidió pasárselo a bordo de un bote de vela tan pequeño, que casi siempre lo manejaban a remo. Además, Flambeau navegaba por los ríos de las provincias orientales, ríos tan pequeños, que el bote parecía una embarcación mágica que flotara sobre la misma tierra, sobre las vegas y las mieses. El barco tenía sitio para dos pasajeros y capacidad estricta para las cosas más necesarias; Flambeau, pues, lo había llenado de todas las cosas que, según su filosofía, eran indispensables. Reducíanse éstas, al parecer, a cuatro capítulos esenciales: latas de salmón, para alimentarse; revólveres, cargados, para caso de guerra; una botella de brandy, sin duda por si desmayaba, y un sacerdote, tal vez en caso de muerte. Y con este ligero equipaje, empezó a recorrer los serpenteantes y pequeños ríos de Norfolk, tratando seguramente de llegar a las anchuras de los Broads, pero divirtiéndose de paso con los jardines y vegas, las mansiones y aldeas, que se reflejaban en el agua; deteniéndose a pescar en los estanques y recodos, y acariciando la playa de cierto modo.

En las traducciones de Reyes, como la anterior, hay un verdadero proceso de deconstrucción. El resultado no es un texto servil y lleno de ataduras, sino libre y ágil, en un buen español. Reyes expondrá, muchos años más tarde, su arte de traducir con una terminología muy ciceroniana, sumándose a una teoría que había corrido mundo a lomos de la tradición. En efecto, dirá en su “prólogo” a su traducción de la *Iliada*:

No ofrezco un traslado de palabra a palabra, sino de concepto a concepto, ajustándome al documento original y conservando las expresiones literales que deben conservarse, sea por su valor histórico, sea por su valor estético. Me consiento alguna variación en los epítetos, cierta economía en los adjetivos superabundantes; castellanizo las locuciones en que es lícito intentarlo.

Lo mismo hace con Chesterton y con *Las nuevas noches árabes*¹⁵ de Stevenson. Partiendo del viejo postulado de que el estilo es el hombre, muy de acuerdo con la estilística española, sabe que el estilo “se obtiene por un reflejo natural del temperamento en el espejo de las palabras. Mas, digámoslo así, para que la superficie de las palabras brille como espejo y refleje, pulida, al hombre interior, un lento trabajo de depuración se necesita, un estudio largo y amoroso de los giros y de los vocablos, un constante interrogarse”.

Esta es la primera lección de estilística aplicada a la traducción. La segunda, en cambio, parte del principio de que el estilo es un “procedimiento para tratar los asuntos que el autor se propone”. Por tanto, no sólo cada autor sino cada “asunto” tiene sus propias exigencias

estilísticas: el traductor, como el escritor, debe ser dúctil y humilde para seguirlas. Para acatar, dice, “el tono mismo de sus asuntos a pesar de la identidad fundamental e inconsciente, a pesar de seguir siendo el mismo hombre, a pesar de ser el mismo estilo”. Ese estilo, pues, cambia según sean los asuntos de que trata. Es un estilo versátil. Reyes lo imagina como un estilo fundamental “sazonado con sabrosos regionalismos” o bien cargado con los caracteres literarios y humanos que cada asunto tiene y que hacen “posible provocar una armonía de asociaciones”. De Stevenson, dice Reyes que poseía ese estilo sencillo y apropiado, estilo de ecos, estilo que sigue al asunto con la fidelidad de una sombra, estilo, por tanto, que es economía, que consiste en el gusto y registro de la experiencia. Reyes confesaría, años más tarde, lo que todo estudioso de su teoría de la traducción percibe sin dificultad. A saber: que su instinto de traductor iba más adelante que su teoría de la traducción. Confiesa, en efecto:

Pero cuando traduje a estos escritores <Sterne y Chesterton>, lo mismo que cuando he traducido a Goldsmith, a Stevenson, a Browning, a Mallarmé o el poemita francés del siglo XII sobre el Castellano de Coucy (traducción muy poco feliz), tuve que encerrar las reglas como Lope, olvidar mis dudas y reflexiones y entregarme un poco al instinto (16).

Allí mismo, Reyes dejaría asentado que si el escritor debe fidelidad al asunto, el traductor —que cuando traduce es un escritor condicionado— también la debe al estilo del escritor que traduce y, desde luego, debe fidelidad a la lengua a la que traduce. De estas tres fidelidades, Reyes parece establecer una lista de prioridades: la fidelidad más importante es a la lengua de llegada; la segunda en importancia es la fidelidad al asunto y la tercera al estilo del autor. Si es consciente de la vigencia e inevitabilidad de la infidelidad radical del traductor encerrada en el dicho italiano *traduttore, traditore*, en caso de tener que abandonar la nave, habrá que salvar lo salvable por orden de prioridades. En Reyes traductor su avanzado instinto del texto parece dictarle este orden. Su teoría de la traducción, en cambio, no logra superar las dificultades que le plantea la textualidad y termina concluyendo la imposibilidad de la traducción.

Desde luego, este segundo momento ya no es producto de su vocación al texto sino de su inserción, como veremos, a la filosofía fenomenológica en la que es introducido por don José Gaos, otro gran traductor nuestro que tanto influiría en la teoría de la traducción de Reyes. De ninguna manera deberían extrañar, entonces, las coincidencias entre Reyes y Gaos en relación con la traducción. Para Gaos, las dificultades inherentes a toda traducción son de tipo textual. A propósito de su traducción a *El ser y el tiempo* de Martín Heidegger, al esbozar Gaos las dificultades que esa obra provocó en él como traductor, formula una serie de importantes postulados inherentes a “la actividad de traducción en general” cuando dice:

La actividad de la traducción en general presupone que cuanto es expresable en cualquier lengua es expresable en cualquier otra, si no en forma absolutamente igual, al menos en forma suficientemente equivalente. Ahora bien, la realidad es que esta presuposición es falsa, aun tratándose de las lenguas más cercanas entre sí, en cuanto se necesita una equivalencia de cierto grado y fijezca entre determinadas expresiones para que quepa encontrarla suficiente. Esto radica, a su vez, en el hecho bien conocido de que las expresiones, no sólo de las distintas lenguas, sino ya de una misma, tienen en su inmensa mayoría, y prescindiendo de posibles diferencias de “notificación”, sendas constelaciones de “significaciones” por las cuales coinciden—parcialmente, hasta el caso límite de la expresión de una lengua para cuya significación precisa no hay ninguna expresión en otra lengua. Lo que pudiera no ser tan bien conocido, a pesar de no ser menos un hecho, es que esa falta de coincidencia entre las significaciones de las expresiones no es sino parte de lo que por lo común se considera simplemente como diferentes formas de expresar las mismas cosas, por ejemplo, el expresar una palabra en forma sustantiva lo mismo que expresa otra en forma verbal. Pero las cosas, los objetos no se integran sólo de lo que puede considerarse como un mismo “contenido material” sino de una “forma”, una u otra que no puede dejar de tomar ese contenido: piensa, pensar, pensamiento son tres expresiones que significan el mismo “contenido material”, la actividad sui generis que es la de pensar, pero la significan tomando las diferentes formas que son las de la actividad pura y las de la actividad más o menos sustantivada o “confirmada” como sustancia. Por ende, un mismo “contenido material” significado en forma de actividad y significado en forma de sustancia no es rigurosamente el mismo objeto <...> (17).

Por tanto, para Gaos la falta de coincidencia entre las maneras en que un par de lenguas expresan un aspecto de la realidad no sólo radica en la manera como cada lengua organiza o cuadrícula la realidad, proceso en el que nunca coincide una lengua con otra, sino también en el hecho de que el sistema de significaciones acuñadas por cada una de

las lenguas sólo coincide parcialmente con el de la otra, en la medida en que las "formas" que cada lengua tiene para significar esos objetos son distintas en cada una de las lenguas en cuestión.

De estas dos faltas de coincidencia entre pares de lenguas, se desprende la traductología diferencial defendida por Gaos y practicada por Reyes, aunque apenas vislumbrada en su teoría de la traducción. Esa traductología diferencial se refiere fundamentalmente a las fidelidades que impone al traductor el texto de entrada y tiene como principal axioma el señorío absoluto del texto: no hay recetas para traducir, como no las hay para escribir; según el asunto así será el texto pues cada asunto tiene sus propias exigencias textuales; el escritor, como el traductor, deben una primaria fidelidad a esas exigencias; dicha fidelidad es la base para la fidelidad que el traductor debe al texto de origen. Desde luego, este tipo de fidelidades sólo se refieren a la fase semasiológica del proceso de traducción: la fase onomasiológica agregará otras fidelidades. En suma, Reyes a fuer de excelente prosista, practica desde sus inicios un tipo de traducción cuyos fundamentos teóricos asumirá más tarde, en su traducción. La obra cumbre, por lo que hace a la traducción literaria, es desde luego su traducción de la *Iliada*: su gran proyecto de traducción o, si se quiere, su sueño de traductor. En ella llega también a una cresta teórica que nunca alcanzará el teórico de la traducción que fue Alfonso Reyes.

III.- *El teórico de la traducción*

La teoría de la traducción de Alfonso Reyes ha llegado hasta nosotros por dos caminos diferentes: un primer camino es su actividad de traductor a que nos acabamos de referir. Hay en ella una teoría de la traducción subyacente, aún sin explorar, que espera, por tanto, aún una investigación a fondo, quizás alguna tesis doctoral. Esa hipotética tesis doctoral investigaría, sin embargo, cuánto y qué de los postulados teóricos a que llegara Alfonso Reyes bajo el rudo sayal del traductor fue modificado a raíz de la teoría de la traducción a que llega en *El Deslinde*, el segundo de los caminos que hoy nos quedan. Por aquí y

por allá, en efecto, aparecen en la vasta y muy variada obra de Reyes una serie de cuasi retractaciones, especies de palimpsestos, encaramadas sobre textos que sobre la traducción había escrito antes de su aventura fenomenologista de *El Deslinde*. El Reyes traductor, por ejemplo, no es tan pesimista con respecto al fenómeno de la traducción que, si bien arduo, es fundamentalmente factible mediante una serie de técnicas, como el análisis estilístico.

En esos textos productos de la experiencia del traductor, llegaron hasta nosotros reflexiones diseminadas aquí y allá casi siempre a propósito de alguna traducción propia o ajena y casi siempre en algún prólogo y, desde luego, en el pequeño pero muy importante ensayo titulado "*De la traducción*". En *Culto a Mallarmé*,¹⁸ por ejemplo, aparecen una serie de importantes observaciones sobre la traducción a propósito del racimo de traducciones que sobre el escritor francés logra recoger Reyes.

Allí podemos leer una serie de sus cuasi-máximas sobre la traducción de las que, a guisa de ejemplo, cito las siguientes: "la poesía de Mallarmé está tan asida a la palabra, que hay temor de que desaparezca al desnudarla para cambiarle túnica".¹⁹ He aquí, por lo demás, otra hermosa metáfora del proceso de traducción: traducir es desnudar la palabra para cambiarle túnica. Y, más adelante, observa: "resulta difícil encerrar en un molde castellano de iguales dimensiones que el molde francés todo el contenido del poema. Esto lo saben cuantos han hecho traducciones poéticas del francés al castellano".²⁰ Y, tras citar una serie de ejemplos de traducciones defraudantes y "tartamudeos", concluye: "tales son las bregas de la traducción, problema irresoluble en principio". En efecto, esta frase resume muy bien las dos caras de la relación entre Alfonso Reyes y la traducción. "En principio", la traducción es un "problema irresoluble", en la práctica, empero, la traducción es una realidad, frágil realidad, tanto, que Reyes equipara sus traducciones a un tejado de vidrio.²¹ El primero, pues, de los caminos que hoy tenemos hacia el teórico de la traducción que fue Alfonso Reyes es deambular con cuidado por este tejado de vidrio del traductor hasta amasar una incipiente teoría cuya forma se parece mucho a un manual de consejos prácticos. Ya en el ensayo *De la traducción*,²² ya en los diversos prólogos a traducciones propias y ajenas, ya en los numerosos aquí y allá críticos

en relación con alguna traducción hay, en efecto, formulado una especie de decálogo del traductor, cuyos mandamientos se parecen mucho a aquel de Ovidio: "nunca, fiel traductor, traduzcas palabra por palabra".

Por razones de pertinencia y tiempo sólo abordaremos, bordeándolo, el ensayo *De la traducción*. Alfonso Reyes fue, entre muchas otras cosas, un gran ensayista. José Luis Martínez, que sabe mucho de Reyes pero que también sabe mucho del ensayo mexicano,²³ clasificó en once casilleros los ensayos escritos por Alfonso Reyes, ubicando el ensayo *De la traducción* en el casillero correspondiente al "ensayo teórico". Hecho, por tanto, con proposiciones de precisión que deambulan con soltura por el arduo campo de los conceptos. El ensayo *De la traducción*, escrito en 1931 en Río de Janeiro, fue reelaborado diez años más tarde, estando ya en México. Su reelaboración, en todo caso, es posterior a las conferencias pronunciadas por Alfonso Reyes los días 1 y 3 de junio de 1940 en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo que, como se sabe, están a la base de *El Deslinde*: como otros de los textos que tocan el problema de la traducción, también este ensayo lleva de alguna manera las huellas de *El Deslinde*.

Reyes divide su ensayo en cuatro partes. La primera de ellas es una especie de exégesis a la cita de las *Confesiones de un joven* de George Moore con que comienza el ensayo. La segunda parte, en cambio, hace algunas consideraciones de tipo cultural, a manera de digresión, en torno a su traducción hecha del francés del libro de L. Sterne *Viaje sentimental por Francia e Italia*. La tercera parte, también a manera de digresión, aborda el asunto de las traducciones interlineales. La cuarta, en fin, afronta el problema que modismos y expresiones de argot plantean al traductor. No voy, desde luego, a glosar este ensayo. Lo he hecho ya con ocasión del centenario del nacimiento de Alfonso Reyes. Quiero, en esta ocasión, desgranar, a guisa de ejemplos, algunos de sus consejos a los traductores:

- 1.- En punto de traducción es arriesgado hacer afirmaciones generales.
- 2.- Los sustantivos que se refieren a usos privativos de un pueblo ni se traducen ni se adaptan: se dejan como están.
- 3.- La traducción debe hacerse en una norma lingüística equivalente a la del sistema lingüístico de entrada.

- 4.- Para la traducción de refranes, modismos y frases coloquiales, "la lengua neutra", "sin demasiados alardes castizos que adulteren el sabor original, parece muy recomendable en principio".
- 5.- En la traducción, hay que conservar un justo medio entre el clasicismo y el argot.
- 6.- Una antología de confesiones de los traductores puede conformar un inventario de problemas útiles para la estilística.
- 7.- "A propósito del imposible problema de la traducción", hay "cosas que sólo se pueden decir en tal o cual lengua".
- 8.- "El problema del argot no reside tanto en cada término aislado, sino en la atmósfera popular a que corresponde, intraducible por naturaleza", en la medida en que "el argot tiene un canto, un acento que desaparece en la adaptación".
- 9.- Existe una tipología de la traducción en la que cada una de ellas tiene sus propias reglas. Por un lado están las traducciones literarias y por otro, las traducciones literales. Cada una de estas maneras de traducir tiene su función: la primera resalta los valores literarios y permite al lector captar "el sentido humano de un texto clásico"; la segunda es de tipo técnico y sirve para estudiar sus peculiaridades lingüísticas y textuales.

En el prólogo a la *Iliada*, como ya se ha dicho, expone una teoría de la traducción que coincide tanto con la doctrina tradicional de la traducción que llega a hasta adoptar su misma fraseología:

No ofrezco un traslado de palabra a palabra, sino de concepto a concepto, ajustándome al documento original y conservando las expresiones literales que deben conservarse, sea por su valor histórico, sea por su valor estético. Me consiento alguna variación en los epítetos, cierta economía en los adjetivos superabundantes; castellanizo las locuciones en que es lícito intentarlo. Hasta conservo algunas reiteraciones de sujeto, características de Homero, y muy explicables por tratarse de un poema destinado a la fugaz recitación pública y no a la lectura solitaria. Pero adelanté con cuidado y prudencia, sin anacronismos, sin deslealtades. La fidelidad ha de ser de obra y no de palabra.²⁴

Como se ve, las palabras son las de Cicerón o las de Jerónimo o, si se quiere, son las de la tradición, bruñidas de tanto pasar de mano en mano, a fuerza de desvelos entre los traductores que conformaron nuestra cultura a ritmo del consejo ovidiano: "no viertas, fiel traductor, palabra por palabra". En una página de *Cuestiones gongorinas* Reyes, con ocasión de una traducción al francés de *La fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, desgrana una serie de preciosos principios sobre la traducción literaria, que pueden servir de marco hermenéutico al anterior principio de la traducción. Al respecto, dice que una buena

traducción literaria debe estar hecha con “gusto” literario; pero como el traductor está atado por una serie de fidelidades, debe emplear “los métodos de la razón y el entendimiento: la historia del lenguaje, la interpretación de los procedimientos alegóricos del poeta, la crítica de los textos”. Y no sólo eso: en el caso de las traducciones literarias, una buena traducción debe estar fincada en el “esfuerzo de la literalidad”. Ello garantizaría la fundamental “lealtad al original”. Allí terminan, empero, para Reyes, las funciones que la literalidad tiene en el proceso de traducción: pequeña concesión a las preñeces del texto o, si se quiere, a la tradición que, en Cicerón y Jerónimo distingue textos, en tanto que San Jerónimo menciona la Biblia, en que hasta “el orden de las palabras es un misterio”.

Empero, el segundo y más importante camino para conocer la teoría de la traducción de Alfonso Reyes es, como decíamos arriba, la formulación que de ella hace dentro de su vasto y ambicioso proyecto de teoría literaria formulado en *El Deslinde*. En efecto, la teoría literaria de Alfonso Reyes, para bien o para mal, no pierde de vista nunca el problema de la traducción. En *El Deslinde*, obra cumbre de su teoría literaria y obra cumbre de nuestra teoría literaria, cuando en “el deslinde poético”, discute la naturaleza verbal de la literatura, aborda el problema de la traducción literaria, la más difícil de todas las traducciones. La hipótesis básica de Alfonso Reyes es un axioma sustentado, en general, por quienes han sido dotados por el espíritu del don de la profecía poética. A saber: que la poesía es un lenguaje universal, anterior y por encima de las lenguas, que sólo a los pocos que lo conocen es dado conocer sus secretos.

Octavio Paz, en una lúcida página sobre la traducción poética de *El signo y el garabato*, al recordar la tesis muchas veces repetida de la intraductibilidad de la poesía, dice: “confieso que esta idea me repugna no sólo porque se opone a la imagen que yo me he hecho de la universalidad de la poesía, sino porque se funda en una concepción errónea de lo que es la traducción”. Y al comparar las artes del traductor y del poeta, agrega: “en teoría, sólo los poetas deberían traducir, en realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores”. Y documenta su dicho con muchas y válidas razones ilustrando el sentido contrario en que se mueven, en sus respectivos quehaceres el poeta y el traductor, cuyas operaciones son paralelas.

La “universalidad de la poesía” es también la tesis que preside la reflexión de Alfonso Reyes sobre la traducción. Tras dejar asentada la “vigencia internacional de los valores literarios”,²⁵ dice: “lo literario es anterior a la literatura” la cual “sólo empieza con el lenguaje”.²⁶

Desde esta perspectiva, Reyes define la traducción como “el traslado de la misma arquitectura semántica, de una a otra poética”. He aquí, en palabras de Alfonso Rangel Guerra, la teoría del lenguaje de Reyes:

En el lenguaje del coloquio, diferentes poematas pueden alcanzar la significación deseada, lo que quiere decir que para referirse a un semantema determinado, pueden utilizarse indistintamente varios poematas, sin que esto signifique que llegue a modificarse el semantema en cuestión. En consecuencia, en este caso se presenta un mínimo de cohesión semántico-poética o indiferencia. Pero al pasar a los paraloquios y según el lenguaje de que se trate, es decir, dependiendo del lenguaje o disciplina que se trabaje, encontraremos una mayor cohesión, es decir, una menor posibilidad de aplicar diferentes poematas para significar el mismo semantema, basta llegar al extremo de que a un determinado semantema corresponda únicamente un poemata. El máximo rigor o mayor cohesión se presenta en el paraloquio literario y en otros paraloquios no literarios, como el paraloquio científico (según el lenguaje de que se trate), así como en el ritual; el menor rigor o mayor despego o indiferencia semántico-poética se presenta en el coloquio.²⁷

Como hemos señalado en un par de estudios anteriores y ha mostrado muy bien Alfonso Rangel Guerra,²⁸ la teoría literaria de Reyes está marcada por su incursión a la filosofía fenomenológica que le llegó a través de su amistad con José Gaos. De acuerdo con esto, en su anterior definición de traducción, a saber, “el traslado de la misma arquitectura semántica, de una a otra poética”, la expresión “arquitectura semántica” designa la estructuración de los contenidos en el texto que se traduce; mientras que “poética” designa la manifestación lingüística de los contenidos estructurados por la arquitectura semántica. Así pues, traducir es trasladar todos los contenidos de un texto de la manera en que están estructurados en el texto de entrada a una nueva expresión lingüística de ellos. Lo que se traslada, pues, son los contenidos semánticos: se los traslada de una “ejecución verbal” a otra. En la traducción, dice Reyes, “la semántica se conserva, la poética se crea de nuevo”.

Bien mirado, no hay nada nuevo hasta aquí. Los contenidos semánticos son el agua que hay que cambiar de vasija; la poética o “ejecución verbal” de esos contenidos es la nueva vasija. O, como quería Reyes en su otra metáfora del proceso de traducción: la palabra es el contenido semántico, la poética es la nueva túnica y el traducir es desnudar la palabra para cambiarle túnica. Todo esto, además, está enteramente conforme con lo que dice la tradición occidental sobre la traducción: en la traducción se conservan los contenidos, constituidos por la experiencia humana; cambia la cáscara verbal que pertenece al plano de las lenguas.

Pese a una primera impresión en contrario, atendiendo a su estructura, la concepción que Alfonso Reyes tiene del lenguaje y, por ende, de la traducción, está en la línea de la teoría vonhumboldtiana del lenguaje: el lenguaje es *energeia* no *ergon*; por eso la traducción, toda traducción es un acto de creación verbal. Una creación verbal tal que los contenidos ya están no sólo dados de antemano, sino organizados según determinadas jerarquías: allí es donde la metáfora del agua y las vasijas no alcanza. En efecto, Reyes rechaza que el traducir sea un acto tan mecánico “como el trasiego del vino en vasijas”.²⁹ Además, es tan estrecha la relación entre forma verbal y contenidos, que no es posible “desnudar” las palabras sin que dejen algo de pellejo en la túnica. Definitivamente, pues, el traductor es un creador verbal con muchas ataduras. Reyes compara su libertad de creación con la del:

Estudiante de retórica a quien simplemente se le dan los temas para que los ponga en su propia fraseología. Aquí la creación no es absoluta sino a pie forzado. El traductor de obra no literaria no sólo tiene que emprender un trasiego -imagen muy querida por Reyes para el proceso de traducción— semántico, sino procurar también cierta correspondencia de frases y palabras. Lo cual comunica al paraloquio no literario, en el caso singular de la traducción, un exaltado valor reflejo que de cierto modo lo acerca al problema poético de la redacción literaria.
(30).

Esa conexión entre forma y contenidos no es la misma en todos los tipos textuales. Reyes, en efecto, ofrece en *El Deslinde* una verdadera tipología de los discursos no literarios. El punto más discutible de la teoría del discurso a que se atiene Reyes es en cuanto al grado de cohesión entre forma y contenido en el discurso no literario. Reyes

parece atribuirles una cohesión mayor que la que en la realidad tienen. Muchos de ellos muestran tanto despego, que se acercan a las codificaciones: se trata de contenidos muy despegados de su instrumentaria verbal. El lenguaje literario es el caso opuesto.

Reyes, pues, como Gaos, estudia el problema de la traducción desde el horizonte de las lenguas, no desde la perspectiva de los textos. Razonando desde ese punto de vista, llega a la conclusión de la intraductibilidad que, para él, es inversamente proporcional a la lejanía del par de lenguas implicadas. Desde luego, a la conclusión teórica se opone la historia de la cultura occidental que está no sólo llena de traducciones, sino ha sido educada por ellas. Más aún, como dice Octavio Paz, “muchos de los mejores poemas de cada lengua de Occidente son traducciones”. Desde luego, esto lo sabe Alfonso Reyes, cómo no. Sólo que, dice, esas no son traducciones propiamente dichas. La traducción termina donde empieza la cohesión entre contenidos semánticos y su poética: allí empieza el reino de las paráfrasis o, en el caso de los textos de alta cohesión, “paráfrasis interpretativa” como llama Reyes en *El Deslinde* a la traducción de textos de alta cohesión. Conforme aumenta la cohesión entre contenido y forma, la traducción se va haciendo imposible hasta desaparecer y ser substituida por la “paráfrasis interpretativa”: la transferencia en que por la distancia de las lenguas, ya no son posibles las correspondencias formales. He aquí, entonces, la teoría de la traducción tal cual la propone Alfonso Reyes en *El Deslinde*:

Ante todo, la traducción es el traslado de la misma arquitectura semántica, de una a otra poética. Y esto basta, en general, para la obra no literaria, por el despego de los paraloquios respectivos, y salvo el respeto a los rigores de tecnicismo o de simbología que aparezcan en la obra. La semántica se conserva, la poética se crea de nuevo. Sin embargo, aun en los casos donde cabe, en principio, mayor despego, los límites se ajustan mucho más que en la creación original. El traductor de obra no literaria no procede aquí con la misma libertad del estudiante de retórica a quien simplemente se le dan temas para que los ponga en su propia fraseología. Aquí la creación no es absoluta, sino a pie forzado. El traductor de obra no literaria no sólo tiene que emprender un trasiego semántico, sino procurar también cierta correspondencia de frases y palabras. Lo cual comunica al paraloquio no literario, en el caso singular de la traducción, un exaltado valor reflejo que de cierto modo lo acerca al problema poético de la redacción literaria. Las correspondencias formales posibles en diversos grados entre las lenguas

emparentadas, se van dificultando por puntos a medida que se trata de lenguas más distintas, donde no sólo son distintas las estructuras verbales, sino las estructuras semánticas implícitas. Y llega un momento en que ya no hay verdadera traducción, sino mera paráfrasis interpretativa; y aquí —no por libertad, sino por imposibilidad, no por lo que la lengua nos da, sino por aquello de que nos priva— la traducción sí que se vuelve una recreación poética sobre una pauta semántica determinada, donde la fidelidad de orden verbal se reduce al respeto de las series mentales. Las observaciones anteriores, aplicables en general a toda traducción, asumen mayor exigencia de fidelidad cuando se trata de la traducción literaria, puesto que ésta debe satisfacer la valoración de las tres notas lingüísticas, dentro de su propio idioma y en el sumo grado literario. (31).

Sendero muy estrecho, pues, es el que deja Reyes al traductor. Y, por si fuera poco, se le va angostando tanto que llega el momento en que ya no hay más camino. El traductor entonces desaparece para reaparecer, enseguida, revestido de creador literario que como todo caminante, hace camino al andar. El texto resultante lo llama Reyes “paráfrasis interpretativa” que empieza donde la traducción termina. En términos de Alfonso Rangel Guerra:

La literatura, afirma Alfonso Reyes, está vinculada idiomáticamente, y por lo mismo la cohesión semántico-poética se produce en una lengua determinada. El traslado de una lengua a otra, la traducción de uno a otro idioma, se propone llevar los mismos semantemas a diferentes poematas. La dificultad radica precisamente en la cohesión semántico-poética <...> La traducción supone la creación de una nueva poética para un mismo semantema, problema que se presenta incluso en la traducción de obras no literarias. Pero en el caso del lenguaje literario, la dificultad es mayor, porque al modificarse el orden y conformación poéticos de una obra, inevitablemente se modifica el orden y el contenido semánticos... (32).

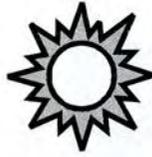
Señoras y señores, permítanme terminar este apenas boceto del traductor y teórico de la traducción que fue Alfonso Reyes recordando, como si hiciera falta, que su pericia en el difícil arte de la traducción la adquirió a expensas de su arte de joyero al que en vez de joyas le gustaba pulir textos, sus textos, cuando escribía y cuando traducía. De su instinto del texto nace, en efecto, su teoría de la traducción y en ese instinto finca, desde luego, su excelente trabajo de traductor. Con ocasión del centenario de la muerte de Goethe, la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, le publicó un artículo, “Rumbo a Goethe”, que Reyes hizo presidir con estas palabras que retratan bien no sólo su compromiso con la buena escritura, sino que revelan algunas de sus buenas cos-

tumbres con respecto a la escritura: la búsqueda sistemática del texto pulido, conciso y sin rodeos. He aquí la apenada disculpa de Reyes por entregar un texto que él consideraba desaliñado:

La obligación del aniversario me arrebató estas cuartillas en desorden y estas obligaciones a medio escribir. Ni siquiera tuve tiempo de ser conciso. Ojalá el lector perdone mis rodeos, mis idas y venidas. Por una vez, acudo al toque de revista con el dormán desabrochado y el lazo deshecho todavía. Peor sería fallar: tengo mis motivos para hacer acto de presencia. (33).

Dotado de un altísimo don, que había aprendido a sazonar su escritura de manera que siempre resaltara en ella la elegancia, el gusto y el placer del texto, Alfonso Reyes sentía las palabras y le gustaba bruñirlas: fue ese amor a las palabras bellas y bien dichas lo que le llevó por los caminos de la traducción y a intentar descubrir el secreto del arte de traducir. Evocando el último volumen de sus *Obras completas* y parafraseando sus palabras, aderezándolas a la manera de los *Pensamientos* de Pascal, diría que para Alfonso Reyes el arte de escribir en todas sus formas, es el resultado del ejercicio paciente en el buen gusto del texto porque, como dice, “el jinete que quiere todo el rendimiento de su caballo necesita desarrollar prodigios de equilibrio”. Por ello, la experiencia es insustituible. Y es de la propia experiencia de la textualidad, de donde saca Reyes no sólo un racimo de excelentes traducciones, sino una teoría de la traducción emanada del sentido común y de la notable pasión y habilidad que tuvo para bruñir textos: la traducción se le reveló como una herramienta de precisión para el texto bien escrito. No sin razón resaltaba la conveniencia de la experiencia. Hay, decía para otro asunto, que “experimentar por sí mismo la fiebre especial que ocasiona el retumbo del cañón”. Pero Alfonso Reyes no olvida las lecciones de Ovidio. Sabe, pues, que el arte de la buena traducción como el de la buena escritura es ante todo un don: en el escribir como en el traducir, hay que dejar que el imprevisible espíritu vuele libremente, sin barreras ni restricciones, sin fronteras, como un medio para superar la banalidad. “La normalidad lo abraza todo, decía, hasta los centelleos que nos llegan de lo sobrenatural, los relámpagos metapsíquicos”. Hasta las crisis son momentos del espíritu: “después habrá más diamante y menos carbón”. Como dijo alguna vez refiriéndose a Goethe.

- (1). José Luis Martínez; *Guía para la investigación de Alfonso Reyes*, México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Colección Cátedras, 1992, p. 188.
- (2). Citado por Francisco Abad, *Diccionario de lingüística de la lengua española*, Madrid: Gredos, 1986, p. 121.
- (3). En Héctor Perea (compilador), *España en la obra de Alfonso Reyes*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 695.
- (4). *El Colegio de México: una batalla cultural 1940-1962, primera reimpresión de la primera edición*, México: El Colegio de México, 1993, p. 229 y sig.
- (5). *Op. Cit.* p. 364.
- (6). Amado Alonso, *Materia y forma en poesía, tercera reimpresión de la tercera edición*, Madrid: Gredos, 1986, p. 364 y sig.
- (7). Monterrey, Núm. 6: 1.
- (8). O. C. XI: 157 y sig.
- (9). Véase Alfonso Rangel Guerra, *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, México: El Colegio de México, 1989, p. 39.
- (10). O. C. XII: 11-171.
- (11). O. C. XII, p. 26.
- (12). O. C. XII: 28.
- (13). O. C. IV: 295.
- (14). *Por desgracia, el propósito de este ensayo no me permite abordar el importante asunto de las relaciones entre Gao y Reyes por lo que hace al problema de la traducción. En El Deslinde es indudable la mano de Gao en las partes relativas a la traducción; sin embargo, sólo una investigación minuciosa del caso puede dilucidar la cuestión. Lo que aquí diremos del asunto debe ser asumido como hipótesis de trabajo para nuestra ulterior búsqueda.*
- (15). O. C. XII: 11ss.
- (16). "De la traducción" en *La experiencia literaria*, *Op. Cit.* p. 135.
- (17). José Gao, *Introducción a El ser y el tiempo de Martin Heidegger*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 7 y sig.
- (18). O. C. XXV: 213ss.
- (19). *Op. Cit.*, 213ss.
- (20). *Ibid.*
- (21). *Op. Cit.* p. 217.
- (22). "La experiencia literaria", *Obras completas, tomo XIV*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 142-156.
- (23). Véanse sus dos tomos de *El ensayo mexicano moderno, primera reimpresión de la segunda edición*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- (24). *Op. Cit.*, XIX: 91.
- (25). O. C., XV: 269.
- (26). *Ibid.*: 268.
- (27). Véase para todo esto el magnífico texto de Alfonso Rangel Guerra, *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, México: El Colegio de México, 1989, p. 218 y sig.
- (28). Véase "La traducción en la obra de Alfonso Reyes" en *Deslinde*, Núms. 28, 29, vol. IX, pp. 92-116. Véase, igualmente, "Alfonso Reyes y la traducción en México", en *Relaciones*, Núm. 56, Vol. XIV, otoño de 1993, pp. 27-74.
- (29). *La experiencia literaria*, p. 130.
- (30). *El Deslinde*, O. C. XV: 269-270.
- (31). *El Deslinde*, *Op. Cit.*, p. 269 y sig.
- (32). *Op. Cit.*, pp. 224-225.
- (33). O. C. XXVI: 18.



7

VIDA Y POESÍA EN
ALFONSO REYES
ALFONSO RANGEL GUERRA

ALFONSO Rangel Guerra, nació el 16 de noviembre de 1928, es licenciado en derecho por la UANL. Becado por el gobierno francés, estudió literatura, comparada y francesa moderna en la Universidad de París, 1958-1959. Secretario de la Facultad de Filosofía 1952-1958 y Director en 1960-61. Director de la Preparatoria 1, 1955-1958. Oficial Mayor y Secretario de la UANL, en 1962; Rector en 1962-1964, Secretario General de la ANUIES, 1965-1977. Director General del Programa Nacional Académico de la SEP, 1977-1978. Director General de Educación de la SEP, 1978-1982. Ministro del Servicio Exterior Mexicano en Madrid, 1983-1985. Secretario General de El Colegio de México, 1985-1988. Secretario de Educación y Cultura de Nuevo León, 1988-1991. Miembro de numerosas comisiones y delegaciones de México y asistente a reuniones internacionales en E.U., Colombia, Venezuela, Perú, Chile, Suiza, Rusia, Alemania, Francia, Argentina, España y otros países. Catedrático de la UANL, en la Facultad de Derecho, la de Filosofía y Letras; en las preparatorias de la UANL y de la UNAM, en la escuela Normal Superior de México, y la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Investigador asociado de El Colegio de México en 1983. Ha pronunciado conferencias en numerosas instituciones nacionales y extranjeras. En 1990 el Gobierno de Nuevo León le otorgó la Medalla al Mérito Cívico. De su amplia bibliografía destacan: *Imagen de la novela* (1964), *Curso de literatura española* (1965), *Un mexicano y una obra. Agustín Yáñez* (1969), *Las ideas literarias de Alfonso Reyes* (1989), *Alfonso Reyes en tres tiempos* (1991), *Arte A.C.*, *Los frutos y los años* (1993) y *Monólogo de la ciudad* (1996).



VIDA Y POESÍA EN
ALFONSO REYES

ALFONSO RANGEL GUERRA

LA identificación de la poesía con un estado superior del espíritu es compartida por quienes crean, disfrutan y valoran el lenguaje poético. Trátese de creadores o de lectores de poesía, podría decirse que existe un consenso en esta comprensión o visión del poema, entendido como una expresión de lo que un estudioso llamó “temple de ánimo”. Pero ni el poeta ni el lector se encuentran siempre, todo el tiempo, en esa condición anímica especial que hace posible la conversión del lenguaje cotidiano que nos sirve para la comunicación, en ese otro lenguaje en el que se establece y se sostiene la poesía. Es un estado peculiar del espíritu el que hace posible el surgimiento del poema y, paralelamente, por parte del lector debe haber una disposición similar para poder penetrar en el ámbito del lenguaje poético y transitar por él. Se ha dicho que esta identificación del lector con la poesía de un determinado poeta es posible porque, finalmente, éste expresa con el lenguaje poético que logra crear, aquello que el lector lleva consigo en su interior y para lo cual no

dispone de palabras propias para externarlo. Es decir, el lenguaje del poeta se convierte, en la lectura del poema, en el lenguaje propio del lector, estableciéndose así una afinidad espiritual entre ambos por medio del poema. Esto significa, en cierto modo, que un buen lector de poesía se convierte en el proceso de la lectura –si así puede decirse– en tantos poetas como lee: será así Garcilaso, o Góngora, o Quevedo, García Lorca, López Velarde o Alfonso Reyes, si la lectura hace posible que su mundo interior se exprese mediante o a través de la palabra del poeta.

Pero el problema es más complejo de lo que parece. Esta afinidad de autor y lector supone la existencia de diversos elementos cuya presencia es necesario identificar. Un lector contemporáneo de este fin de siglo es capaz de disfrutar, entender y hacer suyo un poema escrito varios siglos atrás. Esto es posible porque el poema, en su estructura verbal, mantiene en su propia condición e incorruptibles –valga la expresión– todos aquellos componentes que lo hicieron posible: semánticos, fonéticos, rítmicos y formales, más todo aquello que le corresponde como producto o manifestación de la cultura de su época, de modo que se cumple eso que Francisco de Quevedo dejó escrito en su inmortal soneto, con una bella y perfecta sinestesia:

*Retirado en la paz de estos desiertos,
Con pocos, pero doctos libros juntos,
Vivo en conversación con los difuntos,
Y escucho con los ojos a los muertos.¹*

Así estamos ahora escuchando a Quevedo, a través del tiempo. Para ello hacemos, como lectores, lo mismo que hacemos con un poeta que sea más reciente en el tiempo o aun contemporáneo. Si ante la poesía de un autor no surge esta afinidad, sencillamente es porque no en todos los poetas encontramos esa posibilidad de hacer nuestras sus palabras.

En cierta medida, en el mosaico de diversidades que supone la poesía de todos los tiempos, el lector va estableciendo sus “simpatías y diferencias” –para decirlo con palabras de Alfonso Reyes– con las distintas expresiones poéticas y también con las diferentes maneras de entender la creación poética. Esto último, es decir la visión y comprensión de lo que es la poesía y lo que supone el trabajo poético, es otro de los ele-

mentos que marca características propias para identificar el proceso que puede conducir a la creación del poema.

El lector de poesía no ignora que cada época histórica genera sus propias formas de expresión y también sabe que determinados temas o asuntos configuran o establecen una determinada característica para esa época. Si bien el amor está presente a lo largo de la historia de la poesía, el llamado "amor caballeresco", o el amor no correspondido, o el amor que se rinde a la belleza femenina, son manifestaciones de la poesía en determinados tiempos o períodos de la historia. Así ocurre también con el tema de la muerte, o del tiempo, del heroísmo o de la fugacidad de la existencia. Sin entrar en la discusión en torno al llamado "espíritu de la época", es evidente que hay ciertas presencias reiteradas en las diferentes épocas de la poesía y la cultura. Pero cualquiera sea el tema predominante en determinado tiempo histórico, podría decirse que siempre se ha considerado que el "asunto" de la poesía se refiere a los aspectos fundamentales de la vida, es decir, en los que ésta se revela en su condición esencial y como manifestación superior del espíritu, o bien de su degradación o disminución.

Utilicemos un ejemplo. En 1926 se publicó el libro *Pausa*, en el que Alfonso Reyes recogió su producción poética. Luis G. Urbina, poeta llamado "el último romántico", escribió unos comentarios sobre ese libro de Alfonso Reyes. Aunque había 25 años de diferencia entre ellos, mantuvieron una estrecha amistad y el primero reconocía en el otro maestría en el quehacer literario, manifiesta desde su juventud. Para introducir sus comentarios al libro de Reyes, Urbina hace una reflexión que es la que queremos utilizar aquí como ejemplo de una determinada sensibilidad y manera de entender la poesía y el hacer poético. Dice Luis G. Urbina:

"No conozco goce más íntimo, más callado y apacible júbilo, que leer versos, a la sombra de un jardín solitario, a la hora en que la tarde va cayendo, y la luz, amortiguada y discreta, brilla dulcemente.

Los flébiles rumores que caen en el silencio, como granos de oro en lámina cristalina —dos alas, un trino, una rama que sacude sus hojas, una esquila que canta a lo lejos— instrumentan eficazmente los temas melódicos, los leitmotiv poemáticos que, así, resuenan mejor en la profundidad de nuestro espíritu. En un viejo jardín, de frescos y escondidos rincones, en un hueco apretado de árboles, en un campo fértil, dominador de horizontes, nos sentimos más dispues-

*tos al fácil abandono, a la voluntaria entrega, de estas cosas mínimas, torpes y dolorosas que nos enturbian el entendimiento y nos amargan sin cesar el corazón. La rutinaria pena, elevada en el ancla de la vida, como la mujer simbólica de Julio Ruelas, deja de quejarse y nos permite escuchar la música divina de estos concertadores de las palabras bellas y las imágenes resplandecientes.*¹²

El texto de Urbina ya es en sí mismo un poema. No es el único caso en que se utiliza la poesía para referirse a la poesía. Pero aquí este texto nos interesa porque nos ofrece una peculiar visión del hacer poético y al mismo tiempo, de la lectura, comprensión y disfrute de la poesía. Empecemos por la parte final. Los “concertadores de palabras bellas y las imágenes resplandecientes”, son evidentemente los poetas y con su obra hacen posible que se establezca todo el ámbito espacial y emocional que cobra presencia en el texto de Urbina. Pero además nos da indirectamente, en cierta medida, una definición de lo que es la poesía: un conjunto de palabras bellas y de imágenes resplandecientes. Así entendida la poesía, de ella obtenemos la belleza que está en las palabras que la conforman y las imágenes que en ellas y con ellas se hacen presentes. Pero hay algo más en el texto de Urbina y ahora nos referimos a su inicio. Leer poesía —dice Urbina— es un goce “íntimo” y al mismo tiempo un “callado y apacible júbilo”.

Es algo que responde a un determinado estado espiritual en el que encuentran eco y resonancia esas palabras bellas y esas imágenes resplandecientes. Todo lo que el poema lleva consigo resuena en la “profundidad de nuestro espíritu”. Y esto ocurre porque el poema mismo procede de esas profundidades en el espíritu del creador. Por todo esto, el ámbito propicio para que se produzca ese estado espiritual es un jardín solitario y umbrío, precisamente en la hora crepuscular, cuando la tarde va cayendo y con ella la luz “brilla dulcemente”, amortiguada y tranquila. Todo el ámbito se sostiene hasta aquí en la visión del jardín y del paisaje, pero Urbina agrega después los elementos sonoros, que obviamente no serán ruidosos, sino “flébiles rumores”, es decir, rumores tristes y lacrimosos que harán posible que resuenen mejor, como ya vimos, los temas, asuntos y melodías que conforman el poema, pues esos rumores son de pájaros y hojas. Y todo eso, finalmente, generará en el lector de poesía un cierto estado de ánimo, en el que las cosas dolorosas de la vida, que “enturbian el entendimiento” y “amargan sin

cesar el corazón”, sean desplazadas por el goce más íntimo y el más callado y apacible júbilo, provenientes de las “palabras bellas y las imágenes resplandecientes”.

Esta elevación del espíritu se alcanza gracias a la poesía.

En el texto de Urbina la poesía se identifica esencialmente como una expresión y manifestación del sentimiento y la emoción, tanto en el momento de la creación como en el momento de su lectura, y aunque esta visión de la poesía ha transitado a lo largo de períodos y épocas diversos, es acogida a lo largo de todo el período del romanticismo y aún permanece hasta nuestros días en diversos sectores de la sociedad. Esta carga emocional es la que se va a convertir en palabras, haciendo posible la creatividad poética esta revelación o expresión del mundo interior del hombre. Y no sólo se afirma que la emoción genera la poesía, sino además se dice que su lectura provoca en el lector el nacimiento de emociones. Estas ideas proponen que el mundo de la poética gira en torno del sentimiento y la sensibilidad, en éstos nace y finalmente en ellos se explica y se entiende la poesía. Tales afirmaciones establecen que la poesía es un “estado del alma”. Alfonso Reyes, por el contrario, afirma que la poesía es un estado de palabras.

Esta afirmación de Reyes establece no sólo su idea sobre la naturaleza de la poesía, sino que además nos dice que su propia producción poética se sujetó a dicho principio. Concebir la poesía como una realización de palabras implica que su creación no es resultado de un arrebató emocional, sino de un trabajo en el que la conciencia del poeta es parte fundamental. Difícilmente encontramos la palabra “inspiración” en los textos de Alfonso Reyes sobre la poesía. Por el contrario, encontramos las palabras “rigor” y “disciplina”, y también “liberación” y “orden”. El mundo de las emociones a todos pertenece. Vivir los sentimientos que agitan o modelan la existencia es un patrimonio común. Pero, dice Alfonso Reyes, vivir una emoción no significa que se tenga una experiencia poética. “Hasta los perros ladran a la luna” —dice— pero esto está muy lejos de ser poesía. Sólo hasta que surge la palabra, es decir el lenguaje poético, estamos en presencia de la poesía. En consecuencia, hay una distancia entre la emoción y la poesía. Esto no quiere decir que sean totalmente ajenas una a la otra.

Lo que afirma Reyes es que si bien la emoción puede estar en el origen del poema, ya no está cuando el poeta trabaja el proceso creador mediante el lenguaje poético. La vida alimenta la poesía, efectivamente, y el dolor o el amor pueden ser los elementos impulsores que llevan a la creación poética, pero ésta es producto de la lucha con la palabra.

Apenas tenía Alfonso Reyes veinte años de edad cuando escribió un ensayo sobre las ideas de Goethe en torno a la creación poética. Lo llamó precisamente "Las canciones del momento" y comenta las consideraciones del poeta alemán sobre los asuntos que se llevan a la obra literaria, "cuando la impresión está aún viva..." E inmediatamente después escribe el joven Reyes: "Salvo esto último de llegar a la obra aún vibrante por la emoción recibida... todos convendrán con los consejos de Goethe."³ Hay que establecer, entonces, una distancia entre la emoción y la poesía, pues de otra manera se corre el riesgo de crear una obra lacrimosa y sensiblera.

El hacer poético es cuestión de palabras. Las palabras poseen, por su parte, un cierto significado y se constituyen mediante una estructura fonética. El poeta buscará las palabras, y con ellas la conformación de un cuerpo verbal capaz de contener y expresar lo que la vida posee como su propio patrimonio existencial. El poeta no lucha con sus emociones, las vive y aun puede decirse que las padece o las sufre; no las elude ni las rechaza, no las magnifica ni las destruye; pero si la experiencia vital que las contiene desea que se exprese y cobre presencia en una obra poética, entonces su trabajo va a consistir en erigir el edificio poético, no con emociones sino con palabras. En la vida y en la obra de Alfonso Reyes, además de la presencia de Goethe, está la de Stéphane Mallarmé. En el texto donde habla de su muerte, Reyes escribe apenas unas cuantas líneas. Esta brevedad es producto igualmente del rigor y la disciplina y lo que dice su prosa se mantiene en el tono preciso. *Y paró aquella gran música de hombre —escribe Alfonso Reyes—, dejando, como él diría, a la danzante convertida en estatua. Muchos fueron los poetas de Francia que se sintieron entonces como huérfanos. Entre dieciocho amigos y los campesinos de las cercanías lo llevaron al cementerio. Ante sus despojos, quisieron cumplir el rito de las letras. Pero el orador, Henri Roujon, rompió a llorar sin poder decir una palabra, y nadie tuvo vergüenza de imitarlo. Piedad y reverencia para el que mereció tantas lágrimas, sin hacer nunca de sus versos una fácil treta sentimental.*

Las lágrimas son aquí testimonio de la emoción vivida en el entierro del poeta y nada tienen que ver con la poesía, y menos con la de Mallarmé, como elegantemente lo dice Reyes. Y sería necesario completar este texto, para ver cómo, puesto a escribir sobre el infausto suceso, Reyes transita literariamente sin caer en la sensiblería: *Era, decían todos, el que nunca será dos veces, y no ha de ser fácil que el polvo se organice para dar otra criatura tan alta. E iban regresando a París con aquella gota de pena, cobobada en los más transparentes senos del cariño, mientras en la casita de Valvin juntaban las manos dos mujeres de luto, y cerca, en el Sena, la barca sola —cuerpo del delito de la poesía— dejaba caer los vencidos remos.*⁴ ¿Qué mejor ejemplo de contención y de equilibrio, distante la emoción vital, que este texto del mismo Alfonso Reyes? Sólo deja, indirectamente, la referencia al nenúfar blanco como búsqueda permanente de la poesía.

En las teorías de Reyes sobre la literatura la idea del “impulso lírico” surge tempranamente y se mantiene a lo largo de sus años de escritor. No se trata de la inspiración ni es en consecuencia un arrebato. Pero para Alfonso Reyes toda la literatura deriva de ese impulso lírico, es como una fuerza vital en la que se manifiesta la fuerza creadora; es en consecuencia un impulso vital, un impulso de energía que se nutre de las raíces de la vida y se convierte en creación. En cierto modo, es la vía de la expresión humana y toda la literatura se explicaría por este peculiar impulso. La forma, la composición y todo aquello que surge como parte de la obra misma, provienen de este impulso. No es emotividad, sino energía, y una vez tendida la línea de expresión que va de la vida al mundo, toca al creador recorrer o transitar ese camino para ir alcanzando en él, mediante la palabra, la revelación poética.

A esta lucha del poeta con las palabras, “lucha con lo inefable”, la llamó Alfonso Reyes “combate de Jacob con el ángel”. Lo inefable es lo que no se puede decir, lo que no alcanza a decirse. ¿Y qué es esto que es imposible decir? Es precisamente lo que se agita en el interior del hombre y que la poesía pretende convertir en palabras. Para explicar esto, Alfonso Reyes establece en *El Deslinde* que hay tres desajustes fundamentales en la naturaleza del lenguaje. El primer desajuste es inevitable y se presenta de manera ineludible: consiste en que la palabra no es la cosa nombrada por ella. La palabra *mesa* nunca será el objeto mesa.

Las palabras significan cosas, tienen un determinado significado, pero no pueden ocupar el lugar de éstas. Éste es un desajuste semántico. El segundo desajuste es de carácter psicológico y consiste en que la palabra, o las palabras como lenguaje, no logran exteriorizar o referir todo lo que se agita en el interior del hombre. Lo que hay en la mente humana, incluidos los procesos racionales, de intuición, vivencias, memoria, imágenes y muchas cosas más, es tan rico que el lenguaje es incapaz de transportarlo todo hacia el exterior. Lo que logramos mediante el lenguaje es la exteriorización de una parte de ese mundo interior. Este desajuste psicológico del lenguaje es el que la lucha del poeta con las palabras intenta superar. El tercer desajuste, dice Reyes, es de carácter histórico social, y consiste en la diferencia que puede imponer un individuo a determinada palabra o palabras, para establecer con ellas determinados significados, o matices, que no son estrictamente semejantes a los establecidos por la convención social. Para el problema que estamos tratando de explicar aquí, o sea el de la poesía, el segundo desajuste o sea el psicológico es el que tiene mayor referencia con los problemas de la expresión. En esta explicación que nos da Alfonso Reyes del proceso de la creación poética, precisa que es en el lenguaje literario, y concretamente en el de la poesía, donde se presenta una mayor cohesión semántico-poética (entendiéndose aquí "poética" en un sentido lato de manifestación lingüística), es decir, que la palabra o palabras establecidas por el poeta para exteriorizar o expresar un determinado contenido, están tan estrechamente unidas, que si se cambia la palabra se cambia el contenido y en consecuencia el significado. Por esto no se puede modificar un poema, porque en su estructura lingüística está sostenida toda su significación. Si el poeta escribe:

*Ni forma de la vida, ni pensamiento pasa,
Ni luz, ni voz, ni tengo calor ni compañía,
Cuando súbitamente, rompiendo el alma mía,
Penetran como pájaros los ruidos de la casa.⁵*

Esto no puede modificarse porque al hacerlo estaríamos cambiando sustancialmente al poema mismo.

Pero lejos de afirmar Alfonso Reyes que la poesía es solamente un asunto superior del espíritu, establece que su relación con la vida la coloca en la posibilidad de ocuparse de todo lo que es parte de la misma vida. Esto no significa que la poesía deje de expresar la visión "superior" del espíritu humano, de lo que hay testimonio no sólo en la obra de Reyes sino en toda la literatura universal. Lo que establece es que la poesía puede y aun debe descender de su alto sitio para ponerse a nivel de la calle y dejar mención y referencia de las cosas cotidianas de la vida. Esta "desacralización" de la poesía ni la disminuye ni la rebaja, pues simplemente se trata de mantener la expresión de lo que la existencia lleva consigo. Así, la poesía puede volverse coloquial y aun mostrar aspectos que tienen que ver con lo cotidiano del acontecer humano. Esta concepción de la poesía inserta en la vida, puede dar paso también a la expresión superior del espíritu, y ésta y aquella otra manifestación revelan por igual su condición de ser la portadora del significado vital que como lenguaje tiene toda la poesía.

Todo esto tiene en buena medida relación con esa otra concepción de la poesía en la que se distingue la llamada "cultura" y la "popular", donde la primera se identifica con la manifestación superior del espíritu y la segunda con la expresión proveniente del pueblo mismo. Una y otra, en consecuencia, tienen su valor como testimonio del hombre.

En una época tan temprana como el año de 1931 (el poeta tiene entonces 42 años de edad), Alfonso Reyes escribió su "Teoría prosaica". Es éste un poema en el que habla precisamente de su concepción de la poesía y de cómo ésta debe mezclarse con la vida. Observemos que Reyes no llamó a este poema "Teoría poética", a pesar de ocuparse del proceso creador que lleva a la poesía, tal como él la entendía. "Teoría prosaica", título que se explica por sí solo al conocer su contenido. El poema se divide en tres partes. La primera está dedicada a referir los usos del campo y la costumbre de comer la carne asada y el cabrito, en su tierra natal y en la pampa argentina. El ejemplo, que se refiere a algo esencial al hombre como lo es la alimentación y su comportamiento para cumplir con este proceso vital, no se refiere a la mesa puesta y servida con los más delicados manjares y bebidas —de eso se ocupa en sus *Memorias de cocina y bodega*— sino a la humilde costumbre campirana de asar la carne y el cabrito y la forma de comerlos:

TEORIA PROSAICA

I

*En mi tierra sancocaban
los cabritos en la estaca,
con otra estaca arrancando
el pellejo hecho carbón.
Pero en el campo argentino
lo hacen mejor:
con la costumbre judía
de que hablan los Tharaud,
el noble asado con cuero
se come junto al fogón,
en la misma res mordiendo,
cortando con el facón.
¡Hasta la gente del campo
nos da lección!
Alguna vez hay que andar
sin cuchillo y tenedor,
pegando a la humilde vida
como Diógenes al charco,
y como cualquier peón.*

De aquí merecen destacarse dos versos: el primero nos habla de la lección que podemos recibir de la gente de campo, la más humilde, la que trabaja cerca de los ganados; el segundo es más importante; nos dice cómo es necesario a veces andar “sin cuchillo y tenedor,/ pegado a la humilde vida”. Este dejar de lado los convencionalismos y las formas sociales (el cuchillo y el tenedor) es lo que nos permite acercarnos a la vida, es decir, a la “humilde vida”, lo que equivale decir: a la vida auténtica.

La segunda parte del poema entra directamente al hacer literario, al trabajo del poeta, y ahora entendemos mejor el por qué de la referencia a los usos campiranos en la parte anterior:

II

*¡Y decir que los poetas,
aunque aflojan las sujetas
cuerdas de la preceptiva,
huyen de la historia viva,
de nada quieren hablar,*

*sino sólo frecuentar
la vaguedad pura!
Yo prefiero promiscuar
en literatura.
No todo ha de ser igual
al sistema decimal:
mido a veces con almud,
con vara y con cuarterón.
guardo mejor la salud
alternando lo ramplón
con lo fino,
y junto en el alquitara
-como yo sé-
el romance paladino
del vecino
con la quintaesencia rara
de Góngora y Mallarmé.*

Aquí se contraponen la “historia viva” y la “vaguedad pura”, lo que implica en cierto modo enfrentar lo superficial con lo auténtico. Esto hacen algunos poetas: dejan de lado la vida para ocuparse de aquello que más bien está en el ámbito de lo teórico o que simplemente propone una visión copiada de la realidad, o sólo expresada en aspectos vagos y consecuentemente ajenos a la vida misma. Para no caer en estas vaguedades, Reyes nos dice lo que él prefiere: “promiscuar en literatura”, y claramente nos dice en qué consiste esto: en alternar “lo ramplón con lo fino”, es decir, mezclar como él sabe hacerlo, las formas populares del romance y las de sus grandes modelos para la creación de la poesía: Góngora y Mallarmé: en su alambique poético mezcla a estos grandes con el sencillo romance del vecino. Esta mezcla da por resultado lo que nos dice en la tercera parte del poema:

III
*Algo de ganga en el oro,
algo de tierra sorbida
con la savia vegetal;
la estatua medio metida
en la piedra original;
la voz perdida en el coro;
cera en la miel del panal;*

y el habla vulgar fundida
con el metal
del habla más escogida
-así entre cristiano y moro-,
hoy por hoy no cuadran mal:
así va la vida,
y no lo deplora.⁶

¿Qué mejor resultado que esta poesía entendida como una manifestación de la vida en su conjunto?: oro y tierra con igual valor, pertenencia a la voz colectiva del coro; lenguaje culto y lenguaje popular. Esta lección de humildad nos muestra el hacer poético en su natural composición de vida vivida y al mismo tiempo sustentada en sus más auténticas raíces populares. Si confrontamos esta “teoría” con la práctica poética de Reyes, podremos comprobar que la practicó e hizo suya a lo largo de toda su obra. Pero es posible que la larga estancia de cinco años en Brasil haya robustecido la idea de Reyes sobre la poesía misma, esta concepción de busca de equilibrio entre lo culto y lo popular, pues es en Brasil donde Alfonso Reyes encontrará, sin duda, esta fuerza de expresión popular contenida en un pueblo poseedor, como pocos, del ritmo y la cadencia, de la manifestación de la vida en sus voces y cantos, todo inmerso en un paisaje de belleza y color que permitió esta revelación de la fuerza natural de lo popular. Léase como prueba de esto el poema “Río de olvido”, primero de los Romances del Río de Enero, del año de 1932.

Años después, catorce para ser exactos (1948), Alfonso Reyes publica en México su libro *Cortesía*, que reúne versos de circunstancias y en el que, curiosamente, intercaló otros estrictamente referidos a su vida personal. Los versos de circunstancias tienen una rica tradición en la literatura de Occidente y Reyes cita a Marcial, Sor Juana, Góngora y Mallarmé. En las palabras preliminares de *Cortesía*, Reyes dejó el complemento de su “Teoría prosaica”. Afirma que es necesario —y aun es problema de higiene mental— practicar la poesía de versos sociales, de cortesía, pues —escribe Alfonso Reyes al “Amigo mío” al que dirige estas líneas preliminares de *Cortesía*— *Desde ahora te digo que quien sólo canta en do de pecho no sabe cantar, que quien sólo trata en versos para las cosas sublimes no vive la verdadera vida de la poesía y las letras, sino que las lleva postizas como adorno para las fiestas.*⁷

Cantar sólo en do de pecho implica engolar la voz y no tener disposición para el canto popular. Y enseguida deja Reyes su afirmación que implica todo un sentido de la significación de la literatura en la vida: "No hace ningún daño traer a la discreción cotidiana las formas de la cultura." Si, como afirmó Alfonso Reyes en otra parte de su obra, la cultura es un diálogo, esta transportación de lo coloquial a lo poético y hacer convivir en la poesía lo culto y lo popular, no daña sino enriquece el producto final.

Como complemento de estas ideas en torno a la poesía, Alfonso Reyes dejó una reflexión más sobre el tema, recogida en una de sus *Burlas veras*, fechada en octubre de 1954. El título de este texto se refiere al tema central expuesto en él: "La poesía total". Se refiere a la poesía "de asunto", que en sentido estricto se opone a la llamada "poesía pura". Todo esto lo comenta Reyes a partir de un poeta griego del siglo XX: Constantino Cavafis. Importa precisar que en 1954 nadie, o quizá sólo unos pocos, conocían en español la poesía de Cavafis, todavía no traducido a nuestra lengua. Deberán pasar por lo menos unos veinte años para que empiece a traducirse al español y comentarse en los ámbitos español e hispanoamericano la poesía de este autor. La atención de Reyes a todo lo que ocurría en la poesía europea y americana le permitió conocer a este autor. Y este comentario, en el texto que nos ocupa de las *Burlas veras*, se debe a que Reyes afirma que Cavafis dejó escrita la llamada "poesía de asunto". La importancia de este autor radica en que por la dimensión de su poesía está a la altura de Rilke, Valéry o Eliot. Y a la pregunta de Leon Paul Fargue sobre la poesía de Berry, diciendo que este autor sería capaz de poner en verso a la Guía Telefónica: ¿Es que la poesía debe decirlo todo?, Reyes concluye: "Como deber, debe; ¡oh, sin duda! Lo que pasa es que no siempre puede; ahí está el mal. Ya cuando, en 1923, presenté al público mi modesta *Ifigenia cruel*, me vi en el trance de escribir irónicamente, sabiendo bien que mi poema no podía aspirar al éxito inmediato."⁸

Pero volviendo a los planteamientos de Reyes sobre la poesía popular y coloquial, y refiriéndonos al juicio, ahora muy extendido, de que su poesía es preponderantemente eso, una poesía de circunstancia, recordemos que la obra poética de Reyes, en su extensión, tiene cabida para las diversas expresiones de la poesía. Formalmente, predominan

el romance y el soneto, y ya esto sería un elemento de juicio para establecer algunos parámetros de comprensión e identificación de su poesía. Pero digamos ahora que no debemos olvidar la poesía de tono superior, ajena a lo coloquial y en la que encontramos la presencia de temas y problemas relacionados directamente con los aspectos esenciales de la vida. Para terminar estas consideraciones sobre la poesía de Reyes y su íntima relación con la vida, veamos un poema más. Es muy breve y nos atrevemos a afirmar que es uno de los más profundos, bellos y perfectos de su obra. Tiene sólo tres estrofas de cuatro versos octosílabos cada una, doce en total. Fue escrito en Buenos Aires el año de 1927 y se titula "Apenas"

APENAS

*A veces, hecho de nada,
sube un efluvio del suelo.
De repente, a la callada,
suspira de aroma el cedro.*

*Como somos la delgada
disolución de un secreto,
a poco que cede el alma
Desborda la fuente un sueño.*

*¡Miserable cosa la vaga
razón cuando, en el silencio,
una como resolana
me baja, de tu recuerdo!*

Este poema, perfecto en su brevedad y profundo en su significación, nos ofrece la fugaz visión del lado secreto de la existencia. Toda la vaguedad que hace presencia en estos doce versos es un acercamiento al palpitar emocional de la vida desde sus fuentes más íntimas. La vivencia personal que lo hizo posible quizá fue sólo un momento pasajero, que dejó sentir su hálito en los recintos de la sensibilidad más intensamente ligada a la existencia. Aquí encontramos esa palpitación convertida en palabras, el secreto del ser enfrentado consigo mismo en la experiencia de la vida. Más que una revelación de un momento de la emoción amorosa, va mucho más allá para mostrar, a partir de imágenes y metá-

foras que sólo dejan ver una porción de la condición existencial, el recinto oculto de la esencia del ser.

Esta capacidad de la poesía para correr el velo de esa condición oculta del ser, la comprendió cabalmente Alfonso Reyes y nos dejó uno de los textos más certeros para expresar en palabras lo que se implica en este misterio de la poesía: *Hay horas en que las palabras se alejan, dejando en su lugar unas formas que las imitan. Los rumores articulados acuden a beber un poco de vida, y se agarran a nuestra pulpa espiritual con voracidad de sanguijuelas. Sedientas formas transparentes, como las evocadas por Odiseo en el reino de los cimerios, rondan nuestro pozo de sangre y emiten voces en sordina. Quien nunca ha escuchado estas voces no es poeta.*¹⁰

Notas

- (1) Francisco de Quevedo, *Obras Completas*, t. II, *Obras en verso*, Aguilar, Madrid, 1988, p.49
- (2) Luis G. Urbina, "Libros de México bajo árboles de Castilla", en *Varios: Páginas sobre Alfonso Reyes*, El Colegio Nacional, 2ª. Ed., México, 1996, vol. I, 1ª. Parte, p. 112.
- (3) Alfonso Reyes, "Las canciones del momento", *Cuestiones estéticas*, *Obras Completas*, Vol. I, p. 153.
- (4) Alfonso Reyes, *Culto a Mallarmé*, *Obras completas*, Vol. XXV, pp. 39-40
- (5) Alfonso Reyes, "Elegía de Itaca", *Constancia poética*, *Obras Completas*, Vol. X, p. 41
- (6) *Constancia poética*, *Obras Completas*, Vol. X, pp. 130-132
- (7) *Op. Cit.*, p. 240.
- (8) *Burlas veras. Primer ciento*, *Obras Completas*, Vol. XXII, p. 470.
- (9) "Apenas", *Obras completas*, vol. X, p. 120.
- (10) "Las jitanjáforas", *La experiencia literaria*, Vol. XIV, *Obras Completas*, p. 195.



8

MANUELA MOTA DE REYES,
UNA MUJER PARA ACLAMAR

LUIS MARIO SCHNEIDER

LUIS Mario Schneider nació en 1931. Es doctor en letras por la UNAM y actualmente investigador de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la máxima casa de estudios. También es, desde 1985, miembro del Sistema de investigadores Nacionales y, a partir de 1995, Director de la revista *Literatura Mexicana* de la UNAM. Maestro universitario, poeta, novelista, crítico e investigador, ha realizado una vasta obra de creación y estudios literarios, entre los cuales se pueden citar: *Valparaíso*, *El oído del tacto* y *Arponero del fuego*. Entre sus obras de investigación, destacan *El estridentismo o una literatura de la estrategia*; *México y el Surrealismo* y *Gesta y fragua del teatro experimental en México*. Su novela *La resurrección de Clotilde Goñi*, obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en 1977. Falleció en 1999.



MANUELA MOTA DE REYES,
UNA MUJER PARA ACLAMAR

LUIS MARIO SCHNEIDER

Para Alicia Reyes, llama
devota de sus abuelos

ALFONSO Reyes tuvo saber, talento, ingenio, conocimiento universal, imaginación, poder evocador, carácter, asombrosa capacidad de trabajo. Es decir, los atributos de un genio que nadie, no solamente en la cultura nacional, puede negarle. Sus obras completas, que se condensan en 26 tomos, suman más de trece mil páginas, sin contar un sinnúmero de manuscritos aún inéditos. Agrega por otra parte una vitalidad desbordante en perenne atención a la vida, a los amigos, al deporte y a las relaciones de la sociabilidad literaria —su vasto archivo de correspondencia lo testifica—; ni hablar de su portentoso y acreditado desempeño diplomático, de su sorprendente capacidad de funcionario, de sus reconocidas actuaciones en sociedades y academias. Una

personalidad casi símbolo, paradigmático. Un proyecto vitalista de tenacidad ejemplar, honesto, sonriente aunque a veces, y muy de vez en cuando, asomaba el dolor, el quejido dictado por la urgencia de acciones demoradas. Todo esto en la simplificación única, abstracta, del hombre Alfonso Reyes. La pregunta asoma urgente, de inmediato. ¿Puede un coloso de esta naturaleza realizar, enfrentar tan magna, tan excelsa contribución al mundo, solo, aislado, en recogimiento de anacoreta? En la respuesta no cabe la duda: más allá de la suerte de un destino, la existencia en el sendero de una vida establece continua presencia de simbiosis, de correlaciones, de acoplamientos, de encadenamientos que se fundan entre el individuo, la familia y la humanidad. Mencioné la palabra suerte. También en este territorio a Alfonso Reyes se le dio la fortuna: el hado le brindó la ventura: su nombre: Manuela Mota, una mujer, un amor y una alianza.

Nació Manuela el 16 de septiembre de 1886 en la Ciudad de México, en una casona –taller- de la colonia Santa María la Rivera. Su madre fue Elena Gómez Gallardo, y el padre Baltazar Mota, célebre artesano, un artífice del bordado de banderas. La hija rememora así su quehacer:

Era un artista. Hacía obras de arte con bilos de oro como por ejemplo estandartes, uniformes militares, mantos para santos y vírgenes. Tenía su propio taller y él mismo confeccionaba previamente los dibujos.¹

Manuela Mota Gómez Gallardo era la segunda de veinte hermanos. El primogénito se llamaba Salomé y con él existió una estrecha fraternidad, tanto que entre sus recuerdos figura el hecho de que ambos solían a veces, antes de ir a la escuela, espiar en el Paseo de la Reforma la casa del Ministro de guerra, el general Bernardo Reyes, para verlo repartir terrones de azúcar a sus caballos.² Curiosa historia o mejor historieta, que marca una predestinación, que desenvuelve un sino.

Manuela Mota y Alfonso Reyes se conocieron a principios de 1907 en la Escuela Nacional Preparatoria. Él tenía 16 años y ella 19. De esa inicial amistad existe constancia en la dedicatoria que aparece en uno de los primeros escritos de Reyes: “A Manuelita, con mi afecto sincero. Alfonso Reyes, México V –07”. El texto se titula “Discurso pronunciado por el alumno Reyes en la Escuela Nacional Preparatoria en la velada

de honor de H. Moisson”, el 22 de marzo de 1907, publicado en el Boletín de esa Escuela, ejemplar que se conserva en la Capilla Alfonsina.³

Amistad que se prolonga en noviazgo hasta 1911, año en que contraen matrimonio. Aquí se vale una anécdota que no por sabida resulta menos simpática, dada a conocer por la recién desposada: “Al casarse, me puso dos condiciones: que le diera un hijo más alto que él y que le alcanzara los libros que se encontraban en lo alto de sus estantes”. Extraña que tanto don Alfonso, quien era preciso para las fechas, como doña Manuela, que conservó la lucidez hasta su muerte, no detallan ni el día, ni el mes de un acontecimiento tan sobresaliente. Aún más, sus parientes cercanos desconocen el dato. Solamente se sabe que la familia Reyes se oponía a esa unión, tanto que, después de la boda, al decir de la joven, Alfonso “me relegó en casa de mis padres; yo estaba prácticamente en depósito”. El escritor era hijo de uno de los más conspicuos políticos del momento. Cabe recordar que inclusive don Bernardo fue candidato a la Presidencia de la República, mientras que la familia Mota, de escasos recursos, no representaba ningún atractivo para hacer la unión ideal con el joven estudiante. El repudio llegó al grado de que la familia pensó en que Alfonso Reyes fuera a estudiar a los Estados Unidos. Sin embargo éste, con firme voluntad, resistió y en 1913, terminada su carrera de Derecho, inician la vida matrimonial. Final feliz, pero que cercena una vocación. Manuela Mota fue una de las primeras mujeres que estudiaron la Preparatoria, la única alumna en su curso, e inclusive siguió el primer año de la carrera de química, pues su finalidad era especializarse en homeopatía. A partir de entonces, como ella decía: “me dediqué a las labores del hogar, muy bien remunerada por cierto”.⁴

El 15 de noviembre de 1912, nace su hijo Alfonso Leopoldo Reyes, quien sería médico y patólogo importante.

Vale la pena asentar que entonces se vivían momentos históricos, un ambiente dramático: inicio de la Revolución, el asesinato de Madero, la Decena Trágica, el huertismo, por sólo citar algunos a nivel nacional. Todo, sumado al drama familiar: don Bernardo Reyes es asesinado el 9 de febrero de 1913.

El matrimonio parte de Veracruz el 12 de agosto de ese 1913 a bordo del barco España. Viaje obligado. La presencia del joven Reyes era perturbadora para el usurpador Victoriano Huerta. El ahora abogado Alfonso iba como segundo secretario de la Legación de México en Francia, cargo conferido el anterior 17 de julio y que concluye en octubre de 1914, a raíz del estallido de la primera guerra mundial. Doña Manuela testimonia algo de ese drama europeo.

En París nos tocaron los primeros bombardeos, los primeros Zeppelines, las primeras alarmas. Tengo muy presente que el vecindario donde vivíamos estaba sorprendido porque me veía salir a comprar cosas para comer; creían quizás que no pensábamos abandonar la ciudad, y esto se les ha de haber hecho extraño porque éramos diplomáticos. Lo que no entendían era que yo tenía mi chico muy pequeño y necesitaba leche, cerillos y cosas así, por si pasaba algo más grave: los alemanes estaban encima de París. Llegaron hasta el Bois de Boulogne.⁵

El conflicto obligó a la pareja a refugiarse en España, para ser preciso en San Sebastián, en casa de su hermano Rodolfo.

No se trata aquí de resumir la estudiada, la conocida trayectoria pública de los Reyes. Elijo ese aspecto íntimo de la relación matrimonial para resaltar la figura de Manuela Mota, su silenciosa presencia, su trascendente apoyo, su disposición de esposa, de madre, de consejera, de compañera que involucra el existir cotidiano pero que, en última instancia, conllevaba un eco, una resonancia prudente, inteligente. La adecuada actitud que al cabo del tiempo se tradujo en benéfica cooperación para amasar la grandeza de Alfonso Reyes. Nada mejor entonces que buscar el otro rostro del espejo, el destello del esposo. En definitiva ¿quién era esa mujer llamada Manuela Mota para el hombre Alfonso Reyes? Recorro primero a su *Diario*,⁶ extraigo de él ciertos aspectos, algunas actitudes de una compañía de casi cincuenta años que transparente esa estrecha comunión de jornadas, de días y noches, de una existencia que resume, que sobrepasa las nimiedades del hogar, para alcanzar más allá de él amparos de otra envergadura.

Ante todo el insistente trato cariñoso de, “mi Manuela”, “mi Manuelita” o simplemente el diminutivo “Manuelita”. De manera arbitraria selecciono párrafos de entre las alrededor de cuarenta menciones en el *Diario* que abarca el período de 1911 a 1930 que, como se sabe,

es hasta hoy la única parte publicada. Insisto: refiero únicamente la apreciación recóndita, la palabra que la certifica, más allá de analizar cronologías o aclarar los hechos.

En 1926, la familia se mudó con mis libros a la calle del Pino 41; en 1930, a Mérida núm. 127; por 1932, a Córdoba núm. 95. Al fin hecha mi casa propia en plan adecuado a mi biblioteca por cuidados de mi esposa, en 1938 todos mis libros quedaron definitivamente instalados en la Avenida Industria 122, donde comienza Tacubaya. (p. 42).

He seguido en el rebusco de mis papeles, arreglando mi bibliografía. A continuación, Manuela se ha tomado el trabajo de copiar los apuntes sueltos que llevaba yo sobre distribución de mis libros y publicaciones, fechas de salida, etc. (p. 45).

Hacia el 27 de enero (25), mi pobre Manuela sufrió un accidente de auto, salió con una leve cortada de vidrio en la cara, que aunque leve, le ha dejado señal en la mejilla izquierda. La prensa en México dio la noticia, como acostumbra, diciendo que mi esposa había estado a punto de morir, aunque no era para tanto... ¡Con cuánto dolor considero que no hubo uno solo de mis amigos -ni los que disponen de telégrafo gratis- que haya telegrafiado para informarse de la salud de mi mujer! (p. 93).

Ayer y hoy, la venta de libros de Mlle Monnier, que quiere rehacerse de la pérdida de 50,000 francos que ya le cuesta Le Navire d'Argent: Manuelita me ha comprado hoy, en el remate, varios libros curiosos. (p. 130, 131).

Mlle Monnier... Los días 14 y 15 de mayo se llevó a cabo el remate en el hotel Druot. Asistí yo la primera tarde. Y la segunda, mi esposa me trajo, entre otras cosas, los poemas de Poe traducidos por Mallarmé—la linda edición original todavía intonsa-. (p. 164).

[31 de agosto de 1926] El exceso de trabajo me tiene casi enfermo, sin sueño, sobreexcitado, hasta triste, aunque sólo lo dejo ver delante de mi Manuela. (p. 148).

[1º de octubre de 1926] Día de piedrecita negra. Mi Manuela perdió la piedra de su sortija: ¡su única joya! Almorzamos por Montparnasse, junto al taller. (p. 156).

[23 de abril de 1927]... Amalia Rivas Mercado abre en la Avenida Juárez la casa de antigüedades Aztlán, y que Manuelita y yo apadrinamos. (p. 188).

[28 de agosto de 1927] El 26 por la tarde, salió muy bien y muy concurrida mi recepción a las autoridades argentinas, cuerpo diplomático, escritores y principales amigos y familias mexicanas. Fue el estreno de la casa de La Embajada; improbos esfuerzos de Manuela, coronados por el éxito. Cantó Fanny Anitúa. (p. 205).

[Buenos Aires, 13 de marzo de 1929] Envío para ti un cuestionario femenino resuelto por mi mujer. (p. 262).

[14 de abril de 1929] Manuela me recuerda envío vol. de América para "Biblioteca de Historia de Argentina y de América" que prepara Junta de Historia y Numismática. (p. 266).

[25 de abril de 1929] Ayer firmé los papeles del terrenito que en Villa Risca, La Plata, le compro a Manuelita: son 300 m2 por \$700, cerca estación Camacho, para construir un cuartito de reposo. (p. 269).

[28 de octubre de 1929] En el Golf Club Argentino de Palermo reuní a los primeros colaboradores de los Cuadernos de Plata para celebrar la iniciación de los trabajos. Concurrieron mi Manuelita, Victoria y Silvina Ocampo, María Rosa Oliver, Eva Méndez editor, Francisco Colomo impresor, Guillermo de Torre y Norah Borges de Torre, Jorge Luis Borges, F. de Bernárdez, Mallea, Molinari, Sirio, Xul Soler. Total, conmigo 15 a la mesa. (p. 283).

[Buenos Aires 15 de marzo de 1930] Anoche en casa de Nieves sesión de psicometría de la vidente Irma Maggi, citada por Richet en su tratado de Metapsíquica... lo más notable fue mi prueba, de todos absolutamente ignorada salvo por mi mujer a quien previne del mayor secreto. Le llevé bajo sobre (y dentro del mismo sobre se limitó ella a palparla) la gorra cazadora con que murió mi padre. El resultado admirable (y más si se tiene en cuenta lo absurdo que parecía ponerse a escribir de sangre y visiones épicas en medio de una reunión social y amable como aquella). (p. 305).

Decir que apenas hoy pude bañarme en el mar por primera vez desde que vine a Río. He distribuido ya con ayuda de mi mujer y mi hijo, 300 ejemplares de Monterrey. (p. 319, 320).

Alfonso Reyes era casi adicto a homenajear a sus amigos a través de frases o en dedicatorias impresas en ensayos y poemas, en libros. Vivía, por supuesto, entregado a una enorme sociabilidad intelectual y afectiva con escritores y escritoras de muchos lugares de la tierra; era cronométrico en su correspondencia; solía enviar saludos y recordatorios a personas que formaban parte del círculo de sus destinatarios. Era fácil al halago donde siempre hubo más "simpatías que diferencias". Su encanto personal producía una fertilidad espiritual y contagiosa. Singularmente, llama la atención que entre su vasto quehacer, el de escritor, salvo una sola excepción, no le haya dedicado poemas o textos a Manuela Mota. Quizás se deba a esa compenetración que existió entre ambos esposos,

donde ella era como su otro yo, lo que anulaba distancias, diferencias, la perspectiva necesaria para la contemplación, el razonamiento, para significar de alguna manera lo que se traducía en un compartido acto creador. Equivocadamente ciertos críticos, y esto fue visible después de la muerte de doña Manuela, asignan el poema de Reyes titulado "Oda nocturna de la esposa" como ofrenda a ella. Tal composición está fechada en la Ciudad de México en el mes de septiembre de 1909, es decir dos años antes de que contrajeran nupcias.

Una sola vez Alfonso Reyes cantó a Manuela Mota y en ello se acomoda una especial trama. En el archivo del escritor existe el manuscrito del siguiente poema que lleva al pie 1946.

*Manuela mía, el tiempo nos acerca,
y nuestras voluntades cada día
se acomodan mejor, Manuela mía,
al martilleo de la hora terca.*

*Así se viene abajo aquella cerca
que las dos heredades dividía,
a más se baña el cielo todavía,
según se posa el agua del alberca.*

*Hay otra juventud en la constancia,
y sólo en el rosal de cien veranos
brotan las flores de mayor fragancia.*

*¡Loda la virtud, Manuela mía,
que enlazó para siempre nuestras manos
para más enlazarlas cada día! (7).*

Estos versos y también en letra manuscrita figuran en *Homero en Cuernavaca*, editado por el Fondo de Cultura Económica en 1952, volumen que Reyes apartó para sí y para obsequiarlo a Manuela. El mismo Fondo de Cultura Económica reseñó por primera vez en 1959, bajo la vigilancia del autor, toda su poesía con el título de *Constancia poética*. En el apartado Conferencias de *Jornadas en sonetos* (1912-1956) se lee:

AMIGAMÍA

*AMIGA mía, el tiempo nos acerca,
y nuestras voluntades cada día
se acomodan mejor, amiga mía,
al martilleo de la hora terca.*

*Así se viene abajo aquella cerca
que las dos heredades dividía
o más se baña el cielo todavía
según se posa el agua del alberca.*

*Hay otra juventud en la constancia,
y sólo en el rosal de cien veranos
brotan las flores de mayor fragancia.*

*¡Loda la virtud, amiga mía,
que enlazó para siempre nuestras manos
para más enlazarlas cada día! (8).*

¿Por qué? ¿Cuáles fueron las razones para que Alfonso Reyes suprimiera el nombre de Manuela, lo reemplazara por el de “amiga”, esto sí siempre conservando el adjetivo posesivo? Razones evidentes no existen; queda sólo la conjetura. Es posible, y esto lo explica el carácter mismo de Reyes, quien desligó siempre su vida personal de la pública. No confesar lo reservado, lo hondo, lo más profundo. Es dable atribuir el ocultamiento a esta ética.

Ya que estamos en las dedicatorias, resulta notable encontrar en la mayoría de sus ediciones conservadas para sí mismo, palabras, frases cariñosas como ofrecimiento a su compañera. Subrayo cuatro de distintas épocas :

1911 en *Cuestiones Estéticas*: “A mi Manuelita: el libro que vivimos juntos”.

1917 en *Visión de Anáhuac*: “A mi Manuela querida, siempre mi esposa y siempre mi novia”.

1931 en *La saeta*: “A mi Manuelita, otra página que vivimos juntos”.

1945 en *La casa del grillo*, “A mi Manuela”.

La convivencia exige, además de las labores hogareñas, múltiples tareas más. Sin soslayar que doña Manuela era una excelente cocinera y una madre ejemplar, hay que indicar sus otros desempeños, por ejemplo aquella mensajería liberadora para don Alfonso de compromisos mañaneros, el de solucionar aprietos cuando el escritor laborioso nocturno no podía cumplir.

Manuelita:

Por favor habla temprano a Enrique D. Canedo que tampoco puedo hoy ir por él para el desayuno.

Lo dejo para el martes si a él le parece bien.

Besos de tu Alfonso

Lunes 20, madrugada.

Legendaria, por no decir proverbial, era la atracción que sentía don Alfonso Reyes por las féminas. Él mismo se sincera al decir:

Cuando yo muera y los médicos me abran el cuerpo para sacarme el alma, la van a encontrar llena de quemaduras del color de todos los ojos de las mujeres; si ya no es que encuentran un miserable puñado de cenizas: ¡toda se me habrá consumido en esta posesión imposible de las miradas, tonel sin fondo de los deseos! ¡Oh, dadme la mirada que fija y clava, la mirada que sacia como el vaso plenamente apurado! (9).

Muchos analistas de la obra de Reyes han destacado ésta su predilección por el Eros, por una sensualidad constante de la cual hasta doña Manuela estaba al tanto, al confesar:

Sí, le gustaban las mujeres hermosas y era muy enamorado, pero esto no me molestaba. Yo pensaba que si íbamos al Louvre a contemplar bellas pinturas y estatuas hermosas, él a su vez bien podía admirar a la belleza femenina. Pero le repito, nada de esto me importaba, pues yo podía dar gracias porque había recibido, al casarme con él, el mejor premio que Dios hubiera podido concederme. (10).

Dicha confianza domesticada por los años y ya viuda, sin ningún peligro, ni riesgo, tiene más bien el sabor de una boutade, que de un padecimiento vivencial que en ciertos momentos adquiriera dimensiones un tanto trágicas. La primera ocurrió en la Argentina, cuando el embajador Reyes muestra una predilección pública por una escritora uruguaya radicada en Buenos Aires.

En su *Diario*, Reyes manifiesta solapadamente la gravedad con que esta pasión había complicado la vida hogareña. Dice:

En Brasil voy a reposar... y a ocuparme de mi trabajo literario... podré con más comodidad pagar mi deuda, y la tranquilidad de mi hogar, que sufrió un poco en Buenos Aires. (11).

Creo además que el texto de Reyes *Análisis de una pasión*, redactado por esos tiempos, es la intelectualización de la circunstancia anterior.

Por supuesto el cambio de paisaje o de ambiente no modificaría esa proclividad de don Alfonso, no iba a cambiar la esencialidad de una conducta. En Río de Janeiro años más tarde hacia finales de 1935, vuelve a las andadas. Igualmente la flecha recae sobre una poeta brasileña y el drama se hace evidente, tanto que doña Manuela decide separarse y regresar a México. ¿Qué haría Reyes sin esa mujer, sin esa Manuela Mota, que era complemento, que era imprescindible en su existencia? En el archivo de la Capilla Alfonsina existe la correspondencia de esos momentos cruciales, donde la alternativa del protagonista era obvia. Aquí no había que tirarlo a la suerte, jugar águila o sol. La ausencia de la esposa y la soledad en fechas de Navidad y el Año Nuevo dicta emocionalmente un acoso de cartas, tratando de convencerle de que retorne. Por supuesto que campea el tono usual donde sólo a manera de relámpagos se menciona la tensa situación.

... Hoy será mi primera noche de soledad, y estas líneas casi no tienen más fin que decirte que pasaré mi soledad lleno de tu recuerdo.

Ya me contarás de tu viaje, de mi Alfonsito, de la familia.

Te mando mi corazón.

Alfonso

Río, 18 de noviembre de 1935.

...

Decirte cuánto me faltas sería imposible. Pero puedes tener la seguridad de que estoy sin neurastenias ni melancolías inoportunas, anhelando, eso sí tus primeras letras de México, para saber de todo.

Cariños a todos. Pronto tus nuevas! El corazón de tu

Alfonso

Río, 5 de diciembre de 1935.

...

Mi Manuelita querida:

Inútil hablarte por carta de cosas que, a la hora en que ésta te llegue, ya estarán resueltas por vía más rápida. Tú ya has comprendido mi punto de vista: 1º, acatamiento y obediencia; 2º, tentación muy seductora; 3º, deseo de no violar con mi propio ejemplo los principios que tanto he defendido; 4º, deseo de no abdicar de derechos adquiridos para mi familia en el futuro. No quiero por carta ser más explícito, porque no vale la pena.

Mucho, mucho trabajo administrativo de fin de año.

Te echo de menos, pero no hay neurastenia, queda satisfecha. Mi corazón anda normal y seguro, y las líneas de mi vida nadie puede torcerlas. Recibe mi corazón.

Tu Alfonso

Río, 11 de diciembre de 1935.

...

Te mando mi corazón. Deseo que estés en completa calma, y que las mil obligaciones que has debido atender allá no te cansen mucho. Hace tiempo que vives en estado de exaltación. Quisiera un poco de tranquilidad en tu vida. Besa a mi Alfonso. Todo mi amor.

Alfonso

Río, 26 de diciembre de 1935.

En el camino de los Reyes, en su extensa trayectoria tanto intelectual como diplomática y social hubieron amigos de todo tipo, algunos meramente circunstanciales; otros definitivos, con quienes el matrimonio selló afectos perdurables, verificables en la inmensidad del epistolario que se conserva. En muchas de esas cartas dirigidas al escritor, siempre hay el recuerdo, los saludos afectuosos a Manuela Mota. Amistades como la de Luis G. Urbina, Julio Torri, el matrimonio de Manuel Toussaint y Margarita Latapí, de Genaro Estrada y Consuelo Nieto, de los argentinos Jorge Luis Borges y de su madre Leonor Acevedo, de Ricardo Molinari, de Victoria Ocampo, de los españoles Díez Canedo, Guillermo de Torre, de la uruguaya Juana de Ibarbouru, sin contar franceses, italianos, alemanes, brasileños etcétera, etcétera. Más aún, muchos de ellos, y después de la muerte de don Alfonso, siguieron queriendo, reconociendo en doña Manuela la amistad y el empeño, la misión por mantener viviente la imagen, la personalidad de Alfonso Reyes. Una sola carta sirve de muestra: lo escrito por la madre de Borges desde Austin, Texas, el 30 de septiembre de 1961, en la que previamente le comunica: “La falta de vista de Georgie, lo obliga a llevarme a mi con él, donde quiera que vaya”:

Mi querida amiga:

El destino nos ha traído, ¡siempre sucede lo inesperado!, a este hermoso lugar del mundo, me siento casi su vecina, nos sentimos, pues estas líneas son también de Georgie, que la recuerda siempre y la abraza efusivamente; está aquí como visiting professor en la Universidad de Texas, dictando un curso de literatura argentina que empezó el 18 y concluirá alrededor del 20 de enero; entonces la Finker Foundation lo llevará a dar conferencias a New York, Washington, etcétera. Algunos días antes de partir se encontró en un banquete con Cosío Villegas que le pidió le escribiera al llegar para invitarlo a dar alguna conferencia en México, pero ignora su dirección ¿podría usted darle la nuestra? tendría unos ocho o diez días libres entre Navidad y Año Nuevo, y preferiría hablar ante todo sobre Reyes y luego sobre Lugones o escritores de literatura inglesa (la materia que dicta en la Universidad de Bolivia) o Argentina. Pueden escribir a Department of Romance Languages in University of Texas-Austin 12, o la nuestra que va en el sobre —simpatizamos mucho con sus sobrinos ella preciosa. Si esto fuera posible, qué alegría abrazarla— ¡Está ahí Isabel H. Ureña! Cariños para ella y que me mande su dirección y sus noticias—La ciudad es muy bonita y los alrededores preciosos y ya estamos haciéndonos a la vida americana, tan distinta de la nuestra. Siempre con invariable amistad, Leonor Acevedo de Borges.

Manuela Mota de Reyes fallece a los 79 años de edad en el Hospital Inglés de la Ciudad de México a las 12:05 horas, el 14 de junio de 1965, a causa de una bronconeumonía, agravada además por un principio de gangrena que se había manifestado meses antes, a raíz de una caída y rotura del fémur. Fue velada en la agencia Eusebio Gayoso, en la esquina de Sullivan y Rosas Moreno, y enterrada al día siguiente en el Panteón Civil de Dolores. Casi no hubo periódico que no diera noticia del deceso. Además de la escuela familiar, el Fondo de Cultura Económica "Expresa su pesar... por Manuela Mota de Reyes viuda de su ilustre autor don Alfonso Reyes".¹² A su entierro acudieron amigos e ilustres personalidades de la cultura nacional. Seis años doña Manuela le sobrevivió a don Alfonso. Lejos de ella caer en una viudez de lamentaciones, de sólo permanecer con los recuerdos, de aislamiento; por el contrario, su dolor lo trueca en un despliegue de acciones para mantener latente la presencia intelectual de Alfonso Reyes. Se aboca a la tarea de ordenar los ocho últimos libros de las obras completas, junto a Ernesto Mejía Sánchez. Nadie como ella, culta mujer que hablaba francés, inglés, italiano y portugués, conocía a la perfección los libros, los papeles de su esposo.

Mi primer encuentro con doña Manuelita fue por los años sesenta. Me viene ahora su imagen esbelta, su distinción, su sencillez sin afeites, su sonrisa clara, su carácter enérgico, sin dobleces, su pasión por la vida, su empecinada devoción por su marido, a quien siempre se refería en presente haciéndome imaginar muchas veces que de un momento a otro se abriría una puerta y aparecería don Alfonso.

De mis visitas a doña Manuelita rememoro las tardes de conferencias tomando café en la misma mesita adyacente a la mesa del escritor, donde me enseñó álbumes fotográficos, con recuerdos de viajes y familia. El retrato austero que le hiciera Cándido Portinari o el exuberante y floral de Angelina Beloff. De entre tantas memorias, tantas evocaciones, de pronto un peculiar diploma que la General Motors le había otorgado dándole el título de "Mecánico Automotriz", técnica aprendida para mantener en condiciones a un Buick usado que habían adquirido.

Manuela Mota de Reyes, novia, amante, esposa, compañera, amiga, madre, mujer de hogar, lectora, bibliotecaria, archivera, alegre anfitriona, eligió un destino, supo a conciencia de una misión que requería altruismo y tenacidad. Para ello fue incansable, no tuvo dudas.

Hoy aclamamos, respetamos y aprendemos de Alfonso Reyes. ¿Cuándo reconoceremos el equilibrio y la abnegación de Manuela Mota de Reyes, mujer excelsa en la travesía de un genio?

Luis Mario Schneider

Malinalco, 3 de mayo de 1997.

Notas

- 1.- Anónimo, "Compañeras de hombres famosos. Manuela Mota de Reyes". *La Mujer de Hoy*, México, D.F., marzo, 1963, p. 22-24.
- 2.- Véase nota 1.
- 3.- Este documento y otros, así como cartas que se citan, me fueron proporcionadas generosamente por la doctora Alicia Reyes.
- 4.- Véase nota 1.
- 5.- Miguel Capistrán, "Visión íntima de Alfonso Reyes. De un diálogo con Manuelita Reyes", *El Heraldo de México, Suplemento Cultural*, México, D.F., 26 de junio de 1966, p. 3-5.
- 6.- Alfonso Reyes, *Diario (1911-1930)*, Prólogo de Alicia Reyes, Nota del doctor Alfonso Reyes Mota, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969, 334 p.
- 7.- Véase nota 3.
- 8.- Alfonso Reyes, *Constancia Poética, Obras Completas X*, Fondo de Cultura Económica, México 1959, p. 452.
- 9.- Alfonso Reyes *Calendario, Obras Completas II*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, p. 355.
- 10.- Véase nota 1.
- 11.- Véase nota 6, p. 302.
- 12.- *Excelsior*, México, D.F., 15 de junio de 1965, p. 43.

Bibliografía complementaria a las notas

- Adame C., María Luisa. "La biblioteca de don Alfonso: Doña Manuelita Reyes, el archivo mental para los 36 mil volúmenes", *Novedades*, México, D.F., 13 de julio de 1955, pp. 1 y 5.
- Anónimo, "Doña Manuelita Mota Viuda de Reyes será inhumada hoy en el Dolores" *Últimas Noticias*, México, 15 de junio de 1965, p. 6.
- "La señora Manuela Mota Viuda de Reyes (Esquela Mortuoria)", *Excelsior*, 15 de junio de 1965, p. 2.
- "Pesar por la muerte de la viuda de Reyes", *Excelsior*, México, D.F., 15 de junio de 1965, p. 8.
- "Manuelita y Alfonso unidos para siempre" *Vida Universitaria*, Monterrey, 20 de junio de 1965, p. 1.
- Manuelita Mota Viuda de Reyes, *Ovaciones*, supl., México, D.F., 20 de junio de 1965, p. 8.
- "Deceso de Doña Manuelita", *Novedades*, México, D.F., *Suplemento "México en la Cultura"*, 27 de junio de 1965, p. 3.
- "En memoria de Manuelita Reyes" *Siempre!*, México, D.F., 30 de junio de 1965, p. XIV.
- "Doña Manuela Reyes, in memoriam", *Diálogos*, México, D.F., julio-agosto 1965, p. 52.

- Demigri, Carlos. "Manuelita Reyes", *Excélsior*, México, D.F. 15 DE junio de 1965, y 20 de junio de 1965, p. 2-B. "Diario impersonal de un reportero", *Últimas Noticias*, México, D.F., 15 de junio de 1965, p. 1.; (Recuerdos de Alfonso y Manuelita Reyes); "Manuelita Reyes", *Excélsior*, México, D.F., 15 de junio de 1965, p.3-4; "Post mortem" (Manuelita Reyes), *Excélsior*, México, D.F., 20 de junio de 1965, p. 2-B.; "Miscelánea" (Recuerdos de A. Reyes), *Excélsior*, México, D.F., 31 de julio de 1966, 30 de abril de 1976, 19 de enero de 1969, 5 de octubre de 1969.
- Llamas, María del Refugio. "La sombra del ausente: Alfonso Reyes sigue vivo en el corazón de su devota viuda", *Mujeres*, México, D.F., 20 de marzo 1960, p. 32-33.
- "Maruxa", "Mujeres que trabajan: catalogando libros-Manuelita M. de Reyes", *Excélsior*, México, D.F., 11 de octubre de 1958, p. 1 y 7.
- Reyes, Alicia, "Los juguetes de Alfonso y Manuela", *Boletín Alfonsino*, Montevideo núm. 1, Invierno 1966, p. 2; y en *Vida Universitaria*, Monterrey, 28 de diciembre de 1969, p. 3-4.
- Genio y Figura de Alfonso Reyes, Monterrey, N.L., *Producciones Al Voleo-El Troquel*, 1989, p. 291
- "Teicu", "30 aniversario de la "Capilla Alfonsina", *Mujeres*, México, D.F., 25 de agosto de 1968, p. 3, (Incluye palabras de Alicia Reyes y de Miguel Capistrán).
- Tejeda de Tamez, Altair. "A Manuelita Mota de Reyes", *El Porvenir*, Monterrey, *Supl.*, 27 de junio de 1965, p. 12-13.



9

ALFONSO REYES Y EL INDIO JESÚS,
UNA AUTOBIOGRAFÍA POÉTICA

JAMES WILLIS ROBB

Aunque norteamericano de nacimiento, James Willis Robb desarrolló desde sus años universitarios gran pasión por la vida y la obra del mexicano universal, don Alfonso Reyes. Un estudio presentado originalmente en inglés le sirvió como tesis doctoral en la Catholic University of America, de Washington, D. C. Posteriormente, lo tradujo al español, con el título de *El estilo de Alfonso Reyes*. Actualmente, es maestro de la Universidad George Washington, de Washington, D. C., y siempre ha estimulado el interés por la creación literaria alfonsina. Incluso instituyó la cátedra Alfonso Reyes, en la cual, a lo largo de un semestre, los alumnos estudian y analizan la vida y la obra del regiomontano ilustre. Es autor, entre otras obras, de: *El estilo de Alfonso Reyes*, *Estudios sobre Alfonso Reyes*, *Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes*, *Prosa y poesía de Alfonso Reyes*, *Imágenes de América en Alfonso Reyes y Germán Araníegas* y *Por los caminos de Alfonso Reyes*. Su más reciente obra *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, acaba de ser publicada (1996), por el Colegio Nacional. Paralelamente, James Willis Robb, quien ha estado en Monterrey en innumerables ocasiones, siempre en busca de nuevas pistas sobre la obra reyista, es autor de diversos artículos y ensayos publicados en periódicos y revistas de Estados Unidos, América del Sur y España. Ha participado como conferenciante en el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; en Coloquios sobre Alfonso Reyes, en Monterrey, mayo de 1972 y 1982; en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; en un Encuentro Internacional de Escritores, México, 1980; en el Homenaje Nacional a Alfonso Reyes, INBA, Universidad del Valle de México y Universidad Femenina de México, 1981; en el Centenario de Alfonso Reyes, 1989, en Monterrey, México, D. F. y Madrid.



ALFONSO REYES Y EL INDIO JESÚS, UNA AUTOBIOGRAFÍA POÉTICA

JAMES WILLIS ROBB

LA vasta obra del Alfonso Reyes poeta, narrador, ensayista y humanista literario completo abunda en elementos autobiográficos, presentes no sólo en sus memorias tituladas *Parentalia* (1954, 1958-59) y *Albores* (1960) o en la conmovedora evocación de su padre que es la *Oración del 9 de febrero* (1963), sino en sus ensayos más discursivos y hasta en sus obras de ficción. En este sentido siempre nos han fascinado ciertos de sus relatos o narraciones que parecen estar a caballo entre *Vida y Ficción*, título puesto por Ernesto Mejía Sánchez a la edición póstuma de la obra narrativa alfonsina. Uno solo de estos relatos autobiográficos ya nos había inspirado tres comentarios distintos sobre diversos aspectos de su arte de "narrador de lo vivido": el titulado: *El testimonio de Juan Peña*.

Hoy queremos enfocarnos en la breve narración *Siluetas del indio Jesús*, que cuenta una experiencia vivida, alrededor del encuentro del autor/narrador Alfonso Reyes con un indio que viene a la capital mexicana a trabajar, en los albores de la Revolución Mexicana de 1910.

Uno de los primeros relatos elaborados por Alfonso Reyes lleva la misma fecha de 1910, año de los sucesos contados, pero no lo publicó sino en el último año de su "turismo en la tierra", 1959, en la revista *Armas y Letras de Monterrey*.¹ Luego aparece recogido en el libro póstumo *Vida y Ficción*, de 1970 y en nuestra antología de *Prosa y poesía* de Alfonso Reyes.

(I) Primera parte: Aparece el indio Jesús.

El narrador no pierde tiempo al entrar en materia de su narración, partiendo del retrato vivo del indio nombrado Jesús:

Vino el día en que el indio Jesús, a quien yo encontré en no sé qué pueblo, se me presentara en México muy bien peinado, con camisa nueva y sombrero de lucientes galones, a la puerta de mi casa. Sólo el pantalón, habido a última hora en sustitución del característico calzón blanco, para que lo dejaran circular por la ciudad los gendarmes, desdeña un poco de su indumento.

Había resuelto venir a servir a la capital —me dijo— y dejar la vida de holganza. No contaba el tiempo para Jesús. Recomenzaba su existencia después de medio siglo con la misma agilidad y flexibilidad de un muchacho.

Pero detrás del retrato físico del indio Jesús sentimos una doble dimensión de subjetividad analítica de parte del narrador observador, quien a través de los detalles de la indumentaria del indio nos hace presentir la existencia de dos mundos opuestos y en conflicto entre ellos: el mundo rural tranquilo del indígena y el mundo urbano de la capital con sus policías y su vida más agitada que estará en vísperas de una conmoción mayor. (Tema esbozado también en *El testimonio de Juan Peña*): Contraste entre dos estilos de vida: "Vida de holganza" en el campo, vida de trabajo en la ciudad, en donde el indio está destinado a servir o a quedar marginado: "Había resuelto venir a servir a la capital —me dijo— y dejar la vida de holganza." —Y ahí creemos sentir el eco de cierta tonadilla popular (titulada "La borrachita"). También nos surge el recuerdo de un poema de Alfonso Reyes titulado *La tonada de la sierva enemiga* (1913). La intuición del narrador percibe también una marcada diferencia psicológica entre los dos mundos: "No contaba el tiempo para Jesús". Y

en esta primera presentación de la figura de Jesús ya se prefigura la vacilación de este indio entre los dos mundos.

Sigue un “minidiálogo” que consiste en una pregunta sin contestación, o sea contestación en silencio, típica reacción del indio:

¿Pero tú qué sabes hacer, Jesús?

Jesús no quiso contestarme. Presentía vagamente que lo podía hacer todo. Y yo, por instinto, lo declaré jardinero, y como tal le busqué acomodo en casa de mi hermano.

Así se acerca la intuición del narrador a la del indio, adivinando sus dones especiales de jardinero:

Aquel vagabundo mostró, para el cuidado de las plantas, un acierto casi increíble. Era capaz de hacer brotar flores bajo su mirada, como un fakir. Desterró las plagas que habían caído sobre los tientos de mi cuñada. Todo lo escarbó, arrancó y volvió a plantar. Las enredaderas subieron con ímpetu hasta las últimas ventanas. En la fuente hizo flotar unas misteriosas flores acuáticas. De vez en vez salía al campo y volvía cargado de semillas. Cuando él trabajaba en el jardín, había que emboscarse para verlo; de otro modo, suspendía la obra y decía: “que ansina no podía trabajar”, y se ponía a rascarse la greña con un mobín verdaderamente infantil.

Ya hemos entrado con el narrador en el mundo íntimo del indio jardinero, aunque guardando cierta distancia: -en el mundo mágico del indígena-, “capaz de hacer brotar flores bajo su mirada, como un fakir”, o sea como un mago oriental. Y nos inunda una visión maravillosa, multicolor y multisensorial, una explosión de exuberancia creadora, de flores y de plantas que se multiplican:

En la fuente hizo flotar unas misteriosas flores acuáticas... Y las bugambilias extendían por los muros sus mantos morados, las magnolias exhalaban su inesperado olor de limón; las delicadas begonias rosas y azules prosperaban entre la sombra, desplegando sus alas; los rosales balanceaban aroma de sus copitas blancas; las amapolas, los heliotropos, los pensamientos y nomeolvides reventaban por todas partes.

Seguimos leyendo:

Y la cabeza del viejo aparecía a veces, plácida, coronada de guías vegetales como en las fiestas del Viernes de Dolores que celebran los indios en las canoas y chalupas del Canal de la Viga.

Jesús en medio de las flores se identifica con las celebraciones florales de los indígenas, paradójicamente coincidentes con la observación cristiana del Viernes de Dolores que conmemora la pasión de Jesucristo, cuyo nombre lleva este indio Jesús: señales de sincretismo míticorreligioso que caracteriza el mundo del indígena mexicano.

¡Qué bien armonizan con la flor la sonrisa y el sollozo del indio! ¡Qué hechas, sus manos, para cultivar y acariciar flores! De una vez Jesús, como su remoto abuelo Juan Diego, dejaba caer de la tilma —cualquier día del año— un paraíso de corolas y hojas. Parecían creadas a su deseo: un deseo emancipado ya de la carne transitoria y vuelto a la sustancia fundamental, que es la tierra.

“¡Qué bien armonizan con la flor la sonrisa y el sollozo del indio!”: Aquí un anticipo del epígrafe de la Tercera Parte de *La Visión de Anáhuac*: “La flor, madre de la sonrisa”, cita de Ignacio Ramírez “El Nigromante”, y punto de partida de una meditación sobre el simbolismo de la flor en la poesía indígena mexicana.

Ahora este indio Jesús con sus poderes mágicos de Jardinero se identifica con “su remoto abuelo Juan Diego” —otro indígena de nombre cristiano— y el milagro de la Virgen de Guadalupe que mágicamente hizo brotar flores en pleno invierno en la tilma de Juan Diego: suceso que significó la cristianización del indígena mexicano y la esencia de la mexicanidad. Al mismo tiempo el indio Jesús, creador de flores por el poder del amor y deseo espiritualizados en su identificación con la tierra, se vuelve casi una divinidad indígena.

Todo esto en la imaginación del poeta Alfonso Reyes, quien por su empatía con el indio Jesús y por el don de la palabra ha recreado un suceso real o experiencia vivida en sus plurales dimensiones de observación, de intuición psicológica y de asociación histórico-cultural. De modo que podemos hablar de “autobiografía poética”.

(II) Segunda Parte: Jesús revolucionario

Desde este punto, la narración se acelera rápidamente, contando la historia del indio arrebatado efímeramente por el torbellino de la revolución. De un momento a otro lo vemos en proceso de evolución, coincidiendo su alfabetización con el nacimiento del movimiento revolucionario:

Jesús sabía deletrear y, con sorprendente facilidad, acabó por aprender a leer. El esfuerzo lo encaneció poco a poco. Comenzó a contaminarse con el aire de la ciudad. La inquietud reinante se fue apoderando de su alma. Él, que conocía de cerca los errores del régimen, no tuvo que esforzarse mucho para comprender las doctrinas revolucionarias, elementalmente interpretadas según su hambre y su frío. A veces llegaba tarde al jardín, con su elástico paso de danzante, sobre aquellas piernas de resorte hechas para el combate y el salto, aunque algo secas ya por la edad.

La imagen del “clásico paso de danzante, sobre aquellas piernas de resorte hechas para el combate y el salto” representa otro toque de la imaginación de Alfonso Reyes que ve al indio Jesús como si fuera un bailarín, actuante en un drama característico de los de su raza, “drama ritual del combate y el salto” – enlace a su vez con un incidente que cuenta Reyes un poco más adelante, de una pelea entre Jesús y un carretero, introducido por el comentario: “Hubiera sido capaz de reñir y matar sin odio: por obediencia o por azar. Porque el indio mexicano se roza mucho con la muerte...” Luego:

... Yo los sorprendí en el momento en que Jesús asió el sombrero como una rodela, dio hacia atrás un salto de gallo, y al mismo tiempo sacó de la cintura un cuchillo –el inseparable “belduque”– con una elegancia de saltarín de teatro. Yo lo oí decir, con una voz frúiciosa y cálida:

¡Hora sí, vamos a morirnos los dos!

Todos adivinamos que aquellos dos hombres, cada vez que se encontraran de nuevo, caerían en la tentación de hacerse el mutuo servicio de matarse”.

De modo que el combate de Jesús con el carretero se parece a la vez a una riña de gallos tradicional y un drama de honor ritual en que Jesús va actuando, “con su elástico paso de danzante”, “con una elegancia de saltarín de teatro.”²

Y sigue evolucionando la persona de Jesús, bajo la influencia de la ola revolucionaria:

Es que Jesús se había afiliado en el partido de la revolución y asistía a no sé qué sesiones. Yo vi brillar en su cara un fuego extraño. Comenzó a usar las reticencias. No nos veía con buenos ojos. Éramos para él familia de privilegiados, contaminada de los pecados del poder. A él no se le embaucaba, no. Harto sabía él que no estábamos de acuerdo con los otros poderosos, con los malos; pero, como fuere, él sólo creía en los nuevos, en los que habían de venir. A mí, sin embargo, “me tenía ley”, como él decía, y estoy seguro de que se hubiera dejado matar por mí. Esto no tenía que ver con la idea política.

Una tarde, Jesús depuso la azada, se quitó el sombrero, me pidió permiso para sentarse en el suelo, diciendo que estaba muy cansado, y luego dejó escapar unas lágrimas furtivas. Comprendí que quería hablarme. Siempre, en él, las lágrimas anunciaban las palabras... Aquella melosidad lacrimosa que hacía de Jesús uno como bufón errabundo, frecuentemente lo traicionaba... Indio retórico, casta de los que encontré en Nueva España el médico andaluz Juan Cárdenas, mediado el siglo XVI. Indio almibarado y, a la vez, temible”.

Aquí, otra vez, Reyes hace que su indio Jesús se identifique con su prototipo indígena histórico, como antes con Juan Diego ante la Virgen de Guadalupe.

Y rápidamente concluye la segunda fase del relato con este diálogo:

Pero no era esto lo que yo quería contar, sino que Jesús se puso de pronto un tanto solemne y me pidió un obsequio:

Quiero, me dijo —que, si no le hace malobra, me regale el niño una Carta Magna.

¿Una Carta Magna, Jesús? ¿Un ejemplar de la Constitución? ¿Y tú para que lo quieras? Pa conocer los Derechos del Hombre. Yo creo en la libertad, no agraviando lo presente, niño. Entretanto, comenzaba a descuidar el jardín y algunos rosales se habían secado”.

(III) Tercera Parte: Jesús pollero

¡Jesús volvió al campo un día, donde no permaneció más de un mes. ¿Qué pasó por Jesús? ¿Qué sombra fue esa que el campo nos devolvió al poco tiempo, qué débil trasunto de Jesús? Todo el vigor de Jesús parecía haberse sumido como agua en suelo árido. Ya casi no hablaba, no se movía. El viejo no hacía caso ya de las flores ni de la política. Dijo que quería irse al cerro. Le pregunté si ya no quería luchar por la libertad. No: me dijo que sólo había venido a regalarme unos pollos: que ahora iba a vender pollos. Inútilmente quise irritar su curiosidad con algunas noticias alarmantes: la revolución había comenzado; ya se iban a cumplir, fielmente, los preceptos de la Carta magna. No me hizo caso.

Ahora voy a vender pollos.

Pero, ¿no te cansas de ir y venir por esos caminos, trotando con el huacal a la espalda?

¡Ab, qué niño! ¡Si estoy retejuerte!

¿Cómo se explican estos cambios repentinos en la conducta del indio Jesús?...

Reyes el narrador observa al indio en busca de una solución del enigma:

“Y cuando salió a la calle lo vi sentarse en la acera, junto a su huacal, y me pareció que movía los labios. ¿Estará rezando?, pensé. No: Jesús hablaba, y no a solas: hablaba con una india, también vendedora de pollos, que estaba sentada frente a él, en la acera opuesta. Los indios tienen un oído finísimo. Charlan en voz baja y dialogan así, en su lengua, largamente, por sobre el bullicio de la ciudad. La india, flaca y mezquina, tenía la misma cara atónita de Jesús.

Estos indios venían a la ciudad —estoy convencido— más que a vender pollos, a sentirse sumergidos en el misterio de una civilización que no alcanzan; a anonadarse, a aturdirse, a buscar un éxtasis de exotismo y pismo.

Nunca entenderé cómo fue que Jesús, a punto ya de convertirse en animal consciente y político, se derrumbó otra vez por la escala antropológica y prefirió sentarse en la calle de la vida, a verla pasar sin entenderla."

O sea que el enigma no tiene solución. La historia del indio Jesús ha recorrido una trayectoria circular, pasando por las etapas del Jesús jardinerero, Jesús revolucionario y Jesús marginado. Jesús no ha podido adaptarse, como participante, a esta sociedad —con o sin revolución— que no es capaz de entender y en que está destinado o a servir, o a quedar marginado: "a sentarse en la calle de la vida, a verla pasar..."

Notas

(1) Juan Antonio Ayala, director de la revista *Armas y Letras* en aquel entonces, nos comenta muy recientemente (en carta del 13 de marzo de 1990, desde Bergerac, Francia): El Indio Jesús lo publiqué yo por vez primera, creo que en *Armas y Letras* o *Humanitas*. Me lo entregó 1). Alfonso y me dijo con gran humildad: 'Si merece publicarse, hágalo, si no, al cesto con él.' Conservo aún su carta."

(2) Hay un paralelo interesante en la historia de Juan Peña, donde Juan Peña personifica las eternas quejas del indígena ante los abusos del cacique explotador:

"Y, con una agilidad de danzante, como si representara de memoria un papel, Juan Peña se arrodilló ante nosotros, se puso a llorar, a besuquearnos las manos, a contarnos mil abusos e infamias del mal hombre que había en el pueblo y a pedirnos protección a los blancos, como si fuéramos los verdaderos Hijos del Sol." *El testimonio de Juan Peña, Prosa y poesía*, p.45. Y, a propósito de Juan Peña, Julio Torri desde México le escribió a Don Alfonso en Río de Janeiro: "Tu Juan Peña es precioso. ¡Cómo sabes sacar partido de cualquier cosa y hacerla interesante y bella! ¡Tan bien que explicas al A.R. de 1908! Estás maduro para las Memorias, ¡por Cellini! Si te resuelves a escribirlas, no seas del todo veraz, no prescindas de tu bella imaginación, te lo suplico". (Carta del 15 de julio de 1931.) El epistolario de Julio Torri y Alfonso Reyes se puede consultar en Julio Torri, *Diálogo de los libros*, edición de Serge I. Zaitzeff, México: FCE, 1980, esta carta p. 252.

BIBLIOGRAFÍA

Reyes, Alfonso. *Siluetas del indio Jesús*, México, 1910. En *Armas y Letras*, Monterrey, 2ª. Época, II: 1 (enero-marzo 1959), pp. 5-8. En *Vida y Ficción* (ed. E. Mejía Sánchez), México: Fondo de Cultura económica, 1970. Y en *Prosa y poesía* (ed. J.W. Robb), Madrid: Cátedra, 1975; 3ª. Ed., 1984.

Visión de Anáhuac. Madrid, 1915. San José de Costa Rica: *El Convivio*, 1917.

Y en OC (*Obras completas*), II, México: FCE, 1956.

El Testimonio de Juan Peña. Madrid, 1923. Río de Janeiro, *Villas Boas*, 1930.

En Verdad y mentira, Madrid, Aguilar, 1950. En *Quince presencias*, México: Obregón, 1955. (Y en *Prosa y poesía*, pp. 36-48.) (Los dos relatos "Siluetas del indio Jesús" y "El testimonio de Juan Peña" han de aparecer recogidos en OC XXIII, México: FCE, en prensa 1990).

"De turismo en la tierra", sept. 1954. *Las burlas veras (primer ciento)*. México: Tetzontle (FCE), 1957; y en *Prosa y poesía*, pp. 178-180.

Mejía Sánchez, Ernesto. *La vida en la Obra de Alfonso Reyes*. México: SEP (Secretaría de Educación Pública), 1966, 60 pp. (O en *Humanitas*, Monterrey, II: 2, 1961, pp. 355-369.)

"Vida y ficción en la obra narrativa de Reyes", Prólogo a A. Reyes, *Vida y ficción*, México: FCE, 1970, pp. 7-34.

Robb, James W. *Sobre El testimonio de Juan Peña: "El modo heráldico"*, en *El estilo de Alfonso Reyes*, México: FCE, 1965, pp. 109-114; 2ª. ed., 1978, pp. 134-140.

"En el camino de Topilejo con José Vasconcelos y Alfonso Reyes", *Armas y Letras*, Monterrey, IV: 4 (oct.-dic. 1961), pp. 7-24. Y en *Estudios sobre Alfonso Reyes*, Bogotá: El Dorado, 1976, pp. 85-109.

"Alfonso Reyes, narrador de lo vivido (En torno a un juicio de Amado Alonso)", *La palabra y el Hombre*, Xalapa, Veracruz, No. 42 (abril-junio 1967), pp. 319-337. Y en *Estudios sobre Alfonso Reyes*, obra citada, pp. 25-56.

Sobre Oración del 9 de febrero:

"Doble retrato vivo de don Alfonso el Bueno (Excursión por el arte de la memoria literaria en Alfonso Reyes)", *Diálogos*, México, No. 30 (nov.-dic. 1969), pp. 4-12; y en *Humanitas*, Monterrey, XI (1970), pp. 325-341. (O en *Estudios sobre Alfonso Reyes*, Bogotá, pp. 57-84.)

Torri, Julio. *Diálogo de los libros*, ed. Serge I. Zaitzeff. México: FCE, 1980.

"Una amistad literaria: Alfonso Reyes y Julio Torri", pp. 17-23. *Epistolario J. Torri/A. Reyes*, pp. 179-261.

ALFONSO REYES DE CUERPO ENTERO,
Prefacio de Alicia Reyes,
introducción, compilación y notas
de
Jorge Pedraza Salinas

Publicación de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria de la Universidad Autónoma de Nuevo León, se terminó de imprimir en los talleres de Minuteman Press en Noviembre de 1999. Diseño y formación electrónica, Sara Torres Hernández y Marco Antonio Cruz Paz. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Félix Ramos Gamiño, Rodolfo Rivera Bañuelos y del autor.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
CAPILLA ALFONSINA