

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Alfonso Reyes
(1889-1959)

Escriben

Celina Manzoni, José M. Cuenca Toribio,
Edgar Montiel, Amancio Sabugo Abril,
Juan Malpartida, Enrique Zuleta Alvarez,
Blas Matamoro, Sofía Carrizo Rueda,
Loreto Busquets y Kathleen N. March

LOS COMPLEMENTARIOS/4

Octubre

1989

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN

Pedro Laín Entralgo

Luis Rosales

José Antonio Maravall

DIRECTOR

Félix Grande

JEFE DE REDACCIÓN

Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCIÓN

María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR

Alvaro Prudencio

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID

Teléf.: 583 83 99 y 583 83 96

DISEÑO

Nacho Soriano

IMPRIME

Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958

ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-89-003-0

LOS COMPLEMENTARIOS/4

CELINA MANZONI	5	La conversación infinita
JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO	11	Alfonso Reyes en su centenario
EDGAR MONTIEL	17	El centauro pensativo
AMANCIO SABUGO ABRIL	23	La vocación literaria de Alfonso Reyes
JUAN MALPARTIDA	33	América como utopía en la obra de Alfonso Reyes
ENRIQUE ZULETA ÁLVAREZ	41	Alfonso Reyes y la Argentina
BLAS MATAMORO	67	La sospechosa verdad
SOFÍA CARRIZO RUEDA	77	Reyes y la literatura española entre el Cid y Nebrija
LORETO BUSQUETS	85	Góngora; historia de un equivoco
KATHLEEN N. MARCH	103	Alfonso Reyes y el cuento fantástico

ALFONSO REYES
(1889-1959)

Pocas figuras existen tan auténtica y ricamente hispanoamericanas como la del mexicano Alfonso Reyes, cuyo centenario honran nuestros *Complementarios* en la presente entrega. En efecto, para el escritor de Monterrey, América y España constituyeron siempre un continuo, abierto al mundo, pero integrado imaginariamente en su interior, como un universo.

Reyes vivió en Madrid diez años de su vida como escritor (1914-1924), en los cuales colaboró con Ramón Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos, contribuyó a los inicios de la editorial Calpe y sentó las bases de la recuperación de Góngora, que serviría de antecedente a la estética del 27. Fue uno de los primeros cronistas cinematográficos de España, junto con su paisano Martín-Luis Guzmán.

Dos estancias en Argentina, una en Brasil y su final retiro mexicano, señalan su camino en el continente. En Buenos Aires fundó los *Cuadernos del Plata* y participó en el lanzamiento de *Sur*. Mientras colaboraba con Ortega en la *Revista de Occidente* publicaba *Monterrey*, en Río de Janeiro. Al estallar la guerra civil española, según la posición de sostén a la República decidida por el gobierno de Lázaro Cárdenas, se encargó de montar organizaciones de apoyo a la legalidad republicana, y de recepción a los exilados. El Colegio de México, que acogería tantas figuras españolas del destierro, es otra de sus fundaciones.

Su obra de polígrafo nos ha dejado una verdadera enciclopedia. No es ambición de nuestra revista examinarla con detalle y acabadamente. Hemos hecho algunos exámenes parciales de la tarea alfonsina, dejando fuera, por razones de espacio, grandes sectores de su quehacer: su obra de clasicista greco-latino, su crítica literaria vinculada a las letras españolas, sus misceláneas de viaje, sus piezas de teatro, aún sus libros de bodega y cocina.

Quede como lección breve de este homenaje la universalidad de don Alfonso, en quien convivieron los héroes homéricos junto a las jitanjáforas mexicanas, Sarmiento cerca del Cid, el Anáhuac precolombino y Góngora, las pirámides yucatecas y las tabernillas madrileñas, Goethe y la Malinche, iluminados todos por el resplandor de la misma laboriosa y pródiga inteligencia.

Redacción

La conversación infinita

«...el que pretende decir siempre la última palabra, cuando la conversación no tiene fin, corre el riesgo de quedarse callado».

Última Tule

La imagen de los veintiún tomos de las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, prolijamente alineados en los estantes de las bibliotecas y cierta aura virginal que los trasciende, provocan reacciones contradictorias, y es a partir de ellas que quiero iniciar estas reflexiones.

El mero rastreo de los títulos (a veces engañosos), y la multiplicidad de asuntos a los que se refieren, remiten al despliegue de una escritura signada por la acumulación y en cierta medida también por la monumentalidad. Si se atiende a la corrosión que sufrieron el bronce de las estatuas y los discursos congelados en los años sesenta, el momento de la cultura latinoamericana inmediatamente posterior a la muerte de Reyes, y si retomamos el título por lo menos equívoco de «polígrafo» que antecede a su nombre, cierta imagen construida desde la veneración, se refuerza. «El polígrafo mexicano Alfonso Reyes», así enunciado, crea una molestia porque alude precisamente a una abundancia de la escritura, casi a una hiperinflación de temas y problemas, de materias y asuntos.

La incomodidad tiene que ver en rigor, con la contradicción aparente que plantea respecto de una cultura que arduamente está transitando el camino de la especialización. Y éste es uno de los puntos de inflexión en la propuesta de acercamiento. Si hoy podemos pensar con mayores matices en la situación del intelectual en América Latina y en la posibilidad de la especialización, es porque también en gran medida partimos de la tradición acumulada en las agudas elaboraciones de hombres como Reyes o Henríquez Ureña. A esto se suman los intentos de definición de un mundo tan complejo, que hubo de poner en circulación y en discusión una vasta diversidad de ideas, imágenes y conceptos entre los que la definición del propio nombre del objeto de análisis: América, América Hispánica, Iberoamérica, Latinoamérica, se carga de matices y connota. De allí que el diálogo sobre el redescubrimiento de América parezca no tener fin y que una parte de esas *Obras Completas* constituya hoy una base del edificio que Reyes conscientemente se propuso construir. En sus palabras: «Cada uno debe acarrear su piedra para la futura catedral»¹.

Los problemas que acechan a todo americano que escribe sobre América (según una incitación de Martín S. Stabb²), son los mismos que atraviesan al que pretende escri-

¹ *Alfonso Reyes: La constelación americana. Conversaciones de tres amigos.* Buenos Aires: 23 de octubre a 19 de noviembre de 1936, México, *Archivo de Alfonso Reyes, Serie D, núm. 3, 1950, p. 16.*

² *Cfr. Martín S. Stabb: América Latina en busca de su identidad, Caracas, Monte Ávila, 1969.*

bir su autobiografía. En ambos casos se trata de construir una imagen y de reconocerse en ella, con la ambición desmesurada quizá, de que ésa sea la verdadera imagen. En uno y otro caso, la experiencia de escritura pasa por el propio cuerpo. Sigue siendo válida la reflexión hecha por Reyes en 1950: «Hoy por hoy, para entender la realidad americana hay que practicarla, hay que vivirla, hay que padecerla»³.

En las primeras décadas del siglo XX, un eje estructurante de esa práctica pasa por la redefinición de lo americano, redefinición que se realiza decisivamente en el desorden de los campos de batalla de la revolución mexicana, en las aulas revolucionarizadas por la Reforma Universitaria, en la organización obrera, la lucha de calles, la tribuna política, la cátedra, las asociaciones científicas y literarias, como el Ateneo de México, y la multiplicación de revistas que se constituyen en «antologías cruciales» (Reyes), el cañamazo sobre el que se va tejiendo a nivel continental, la polémica que no termina. La relación entre nacionalismo e internacionalismo reactualiza, en otro nivel, los conflictos que el modernismo había planteado al fin de siglo, con la emergencia saludablemente insolente de las vanguardias que participan activamente en estas polémicas al tiempo que proponen dar «nuevo sentido para las palabras de la tribu»⁴.

Si de nombrar se trata, la actitud de Alfonso Reyes cuando elige el nombre de «jitanjáfora» para el juego de palabras en el que prevalecen el sinsentido, la fantasía y el placer que deriva de la pura combinación de sonidos, es destacable. En el artículo de 1929 titulado «Las jitanjáforas», se remite al origen, al desencadenante de la reflexión crítica: un poema del cubano Mariano Brull compuesto para las niñas de la casa:

Filiflama alabe cundre
ala alalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera

Y señala en una gesto francamente vanguardista: «Un poco de jitanjáfora no nos viene mal para devolver a la palabra sus captaciones alógicas y hasta su valor puramente acústico, todo lo cual estamos perdiendo, como quien pierde la sensación fluida del agua tras mucho pisar en bloque de hielo»⁵.

En el juego de ingenio casi doméstico que el poeta practica, el oído atento de Alfonso Reyes recupera el gesto creador que supone el nombrar. En un procedimiento característico de su modo de indagación del mundo literario y cultural, se remonta a Tirso de Molina pasando por los más variados ejemplos del disparate en la literatura universal culta y popular, sin desdeñar las coplas del truco que según él, Borges había pensado recoger. En ese movimiento que parte de la incitación breve y casi fugaz, desenvuelve la imaginación alimentada por la erudición y por esa «fina oreja» que él atribuye a Darío y que es también la suya. En ese artículo se despliega un modelo de pensar e imaginar lo literario: relaciona lo privado con lo público, la frivolidad aparente con la hondura, lo actual y lo lejano. Rompe la falsa situación de servidumbre de la crítica

³ Alfonso Reyes: *La constelación americana*, cit., p. 16.

⁴ Mallarmé, cit. por Alfonso Reyes: «Las jitanjáforas», en *Obras Completas*, vol. XIV, *Fondo de Cultura Económica*, México, 1962, p. 224.

⁵ «Las jitanjáforas», cit., p. 198.

respecto de la poesía y constituye desde la erudición chispeante una síntesis fecundadora en la que la poesía y la crítica se realizan como dos órdenes de creación y desde la experiencia americana. También reconoce sus propios límites. Recuerda al salvadoreño Toño Salazar recitando en París los juegos lingüísticos del colombiano Barba-Jacob y allí supone un punto de partida para el intento de Mariano Brull; luego, al retomar la reflexión sobre los dibujos de Toño Salazar reconoce: «Sobre el arte de la caricatura sería —lo que son, para el dibujo, los retratos de Toño Salazar— nos está faltando una doctrina»⁶.

Esa indagación se inscribe en una tradición característica de los más fecundos intelectuales de nuestro continente, la de quienes no se limitan meramente a ser *intelectuales-eco*, y desde allí realizan también un deslinde. Si percibimos esa tradición como un proceso contradictorio, con avances, retrocesos y límites, advertimos que a veces parece desaparecer de la superficie como cuando la arena se traga los hilos de agua que después reaparecen con caudal engrosado en otra parte. Así, en los años sesenta a que hacía referencia al comienzo, algunos escritores pudieron teorizar acerca de la literatura latinoamericana como asentada en un vacío. Creo que ese gesto subyace de algún modo en un artículo de Guillermo Cabrera Infante dedicado a las «Formas de poesía popular»⁷, que instala la incomunicación, desconoce una memoria colectiva americana urdida en textos como el que estamos viendo.

De modo contrario, en el entramado de un texto tan desafortadamente imaginativo como *El mundo alucinante* (1969), de Reinaldo Arenas, encuentro la incitación de Reyes que cuando escribe la biografía de su doblemente coterráneo, Fray Servando, lo imagina como un pájaro cautivo en las salas del palacio presidencial de México. Los ecos de esa metáfora se amplifican en la novela de Arenas en un juego distorsionante cuyo disparador parece leerse en «Fray Servando Teresa de Mier», uno de los *Retratos reales e imaginarios* de 1920. Del mismo modo, la *Visión de Anáhuac* (1915), parece estar alimentando en la novela, el espectáculo milagroso y edénico de los jardines, las calles y las plazas de la maravillosa ciudad de Moctezuma creada por la nostalgia de Reyes.

Si la escritura de América compone una autobiografía, cuando Reyes escribe sus recuerdos (*Albores*, 1960), aporta otra tradición que revierte sobre la idea de América: la del desgarró, el descoyuntamiento del intelectual. La curiosa pesadilla relatada en *Albores* podría haber sido también una de las que acosan al fraile mexicano.

Me vi en Monterrey, en un corredor de la casa Degollado. Era de noche. Estaban conmigo mi madre y mis hermanos. Comencé a dar saltos, cada vez mayores. Al fin, pegué con la cabeza en las vigas del techo, aunque despedazándome el cráneo y sirviéndome la espina dorsal como taladro. Mi madre y mis hermanos daban verdaderos alaridos y se retorcían de angustia. Y yo, sintiendo la aguda alegría de dar miedo y de ser horrible, seguía saltando. Cada vez que traspasaba el techo, veía la noche llena de estrellas.

En ese mismo punto del relato autobiográfico reproduce un juego infantil. Sus hermanos jugaban a que «Alfonso estaba pensando mucho». Cuenta Reyes:⁸

⁶ Op. cit., p. 199.

⁷ Guillermo Cabrera Infante: «Formas de poesía popular», en su O., Barcelona, Seix Barral, 1975.

⁸ Ambas citas en Alicia Reyes: Genio y figura de Alfonso Reyes, Buenos Aires, Eudeba, 1977.

Yo, al principio, me resistía; eso de pensar me parecía repugnante (¿si tendría yo razón?) y se me figuraba algo parecido a sudar.

La comprobación de que el trabajo intelectual encarado como oficio, profesión y medio de vida conlleva sudor, se constituyó también para Reyes en experiencia vital. Por eso, ya superados los años difíciles de España en los que según un amigo suyo, vivir de la pluma era «como ganarse la vida levantando sillas con los dientes», pudo reflexionar sobre la condición del intelectual en América Latina, tema sobre el que volvió una y otra vez. En 1941 dijo en la inauguración de un programa de Literatura Hispanoamericana:⁹

Nuestra organización social deficiente obliga al literato a ser, ante todo, un hombre como los demás, en lucha con los contratiempos, y sólo escritor a ratos perdidos. No hay alojamiento reservado para él; vive a la intemperie, sin poder especializarse del todo. Y si nuestra cultura ha logrado, no sólo sobrenadar, sino adelantar visiblemente por entre vicisitudes semejantes, el resultado de la prueba por la negativa es tanto más honroso, y el conocimiento y estudio de esta magna experiencia tampoco aquí podría ser indiferente a la integración de la cultura.

En este recorte arbitrario pero no azaroso de la obra de Reyes me interesa aludir apenas, en otro nivel, a tres aspectos ya mencionados. El primero es que la matriz de lo autobiográfico está tanto en lo que se dice como en lo que se calla. En el silencio también se sigue hablando, en su caso, de las zonas de tensión y ruptura que atraviesan a quien, hijo del general Bernardo Reyes, tuvo que hacerse con la escritura su propio nombre en el contexto del México revolucionario. El segundo vuelve al artículo «Las jitanjáforas» para destacar otro itinerario. Aparece en Buenos Aires en la revista *Libra* en 1929, al año siguiente en la *Revista de Avance* de La Habana y en el mismo 1930 vuelve sobre él en Río de Janeiro. Me parece ejemplificador de esa condición de «americanería andante» como él mismo la llamó y que por tantas razones (las más de las veces no deseadas), llevó y sigue llevando a hombres y libros de unas a otras tierras en un recorrido complejo, que porque reconoce las fronteras nacionales también puede proponerse como internacional. El tercero alude a la apuesta colocada en la posibilidad de ser un intelectual creador, un *nombrador*, o por el contrario, un *intelectual-eco*, problema que continúa vigente entre nosotros. Reyes una vez más muestra su sensibilidad en este sentido, por eso en «Posición de América»¹⁰ de 1942, puede dar cuenta del término «transculturación» creado por el maestro cubano Fernando Ortiz en 1940, para proyectarlo a la complejidad de las relaciones entre América y Europa en los años de la guerra civil española, previos a la segunda guerra mundial.

Este debate, uno de los motivos centrales de reflexión de la época fue puesto a prueba en ocasión de la reunión realizada en Buenos Aires en 1936, por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. Allí se condensan los puntos de encuentro y desencuentro entre los intelectuales europeos y latinoamericanos, un «diálogo de sordos» como lo define Noël Salomon¹¹. La ponencia de Reyes, entonces embajador de Mé-

⁹ Alfonso Reyes: «Valor de la literatura hispanoamericana», en *Obras Completas*, vol. XI, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 130.

¹⁰ Alfonso Reyes: «Posición de América», en *Obras Completas*, cit., vol. XI, p. 256.

¹¹ Noël Salomon: «Cosmopolitismo e internacionalismo (desde 1880 hasta 1940)», en Leopoldo Zea (coord.): *América Latina en sus ideas*, México-Siglo XXI, París-UNESCO, 1986.

xico en Argentina, «Notas sobre la inteligencia americana» (publicada inmediatamente en *Sur*¹²), intenta definir «el matiz de América». Sostiene la convicción (fecunda, a la luz de propuestas recientes sobre el modo de pensar una periodización de la historia literaria latinoamericana¹³), de que América tiene un ritmo, un tiempo propio, producto de su desarrollo histórico y social. Reconoce al mestizaje como engendrador de una humanidad americana peculiar, y señala que el espíritu americano se caracteriza por ser menos especializado que el europeo, «porque nuestra estructuración social así lo requiere». En vez de lamentar esta condición, Reyes la coloca en el desafío que la época significa y señala¹⁴:

La inteligencia americana está más avezada al aire de la calle; entre nosotros no hay, no puede haber torres de marfil. Esta nueva disyuntiva de ventajas y desventajas admite también una síntesis, un equilibrio que se resuelve en una peculiar manera de entender el trabajo intelectual como servicio público y como deber civilizador.

Los escritores europeos presentes no pudieron entender esa idea de la síntesis, lo que se explica mejor si recurrimos a las discusiones que casi paralelamente se estaban desarrollando en el XIV Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs (5-15 de septiembre de 1936). En ellas Georges Duhamel fue vocero de la tesis contraria a aceptar que el escritor pudiera tener una función social, escudándose precisamente en la especialización, la soledad y la pureza, sublimes características del intelectual. En rigor, sería esquemático decir que en torno a este eje se alinearon a un lado europeos solamente, y al otro, latinoamericanos solamente. Hubo matices y cruces de gran interés que serán motivo de un posterior análisis.

Si bien la discusión quedó trabada en este punto, Reyes, Henríquez Ureña y Francisco Romero no la consideraron cerrada y continuaron reuniéndose durante octubre y noviembre para seguir pensando estas cuestiones entre las que no era de menor importancia la reflexión de Reyes en el sentido de que en el orden de la acción, el intelectual descubría la presencia del orden de la transacción. En cualquiera de sus dos acepciones, la de transigir o la de llegar a un acuerdo o trato, se puede entender también su conclusión: «en esto hay sufrimiento».

Hacia 1950, alejado en el tiempo y en el espacio, Reyes intenta recuperar algunos de los puntos de la conversación entre los tres amigos durante el verano porteño. Uno de ellos se refería al carácter y la extensión del matiz diferencial de lo americano. Una conclusión provisoria consistió en generalizar el espectro de matices que presenta América en una gradación cuyos polos pudieran ser México y la Argentina, en el sentido de que lo americano que no está en México está en la Argentina, y viceversa. Y en este camino entre unidad y diversidad, entre lo común y la diferencia, se produjo el descubrimiento de que el trópico también está en Buenos Aires. Si bien deberíamos ahondar en qué entendemos por el «trópico» y el «tropicalismo», podemos reconocer la inmediata resistencia a aceptarlo. Esa resistencia viene de lejos; Reyes burlescamente la ejem-

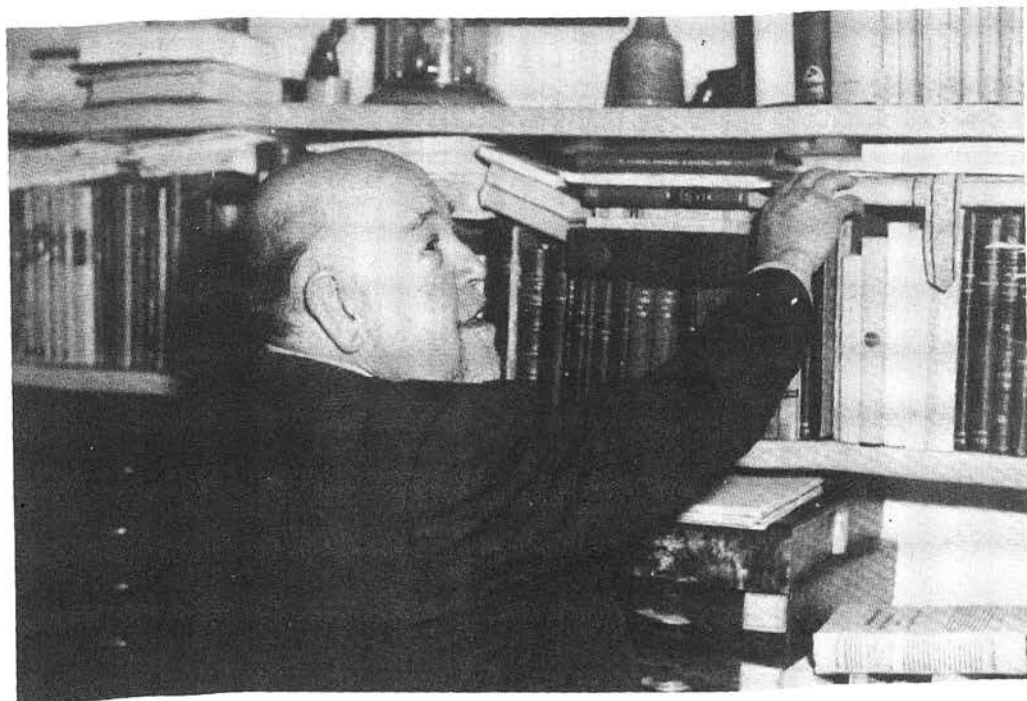
¹² *Sur*, Buenos Aires, año VI, septiembre de 1936.

¹³ Ana Pizarro (coord.): *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

¹⁴ Alfonso Reyes: «Notas sobre la inteligencia americana», en *Obras Completas*, cit., vol. XI, pp. 82-90.

plifica con la protesta del diario *La Nación* contra una disposición municipal que proporcionaba durante los meses de verano a los barrenderos de Buenos Aires sombreros de paja, porque eso le daba a la ciudad una fisonomía «tropical». La broma trasciende lo anecdótico, supone dentro del tema más vasto del encuentro entre lo nacional y lo latinoamericano, el rechazo de una parte de la sociedad argentina a asumir lo que podríamos llamar su latinoamericanidad. Reactualiza un fantasma que todavía recorre la cultura argentina, y uno de cuyos máximos exponentes quizás haya sido Héctor A. Murena en *El pecado original de América*: la idea de que somos criaturas desarraigadas de un paraíso terrenal, Europa. La fuerza de esta idea y la prepotencia de la historia, nos incitan a recuperar y a repensar los textos de Alfonso Reyes en esa zona de cruce, de «transacción», de infelicidad que resignifica su dimensión americana.

Celina Manzoni



Alfonso Reyes en su centenario

Con la excepción de Unamuno ninguno de los grandes escritores peninsulares contemporáneos ha mantenido un verdadero diálogo retrospectivo o epistolar con los autores más destacados de la otra orilla del Atlántico. Sorprende a estos efectos cómo, v. gr., Ortega no legó testimonio alguno de sus presumibles contactos con la realidad literaria argentina, salvo, claro es, sus relaciones de todo tipo con la obra y la figura de Victoria Ocampo. Más llamativo aún es el silencio de Ramón Gómez de la Serna sobre las mismas letras de la pampa. Y aún hoy más allá del *boom* narrativo suramericano y de la intensificación de las relaciones entre la antigua metrópoli y los escritores de ultramar, la atención de nuestros vigías intelectuales pocas veces se posa con atención y conocimiento en la trayectoria de la cultura humanística del Nuevo Continente.

En este panorama Alfonso Reyes no había de correr suerte distinta. Su avecindamiento en Madrid durante cerca de un decenio y en el que desplegaría una notable actividad publicística, le valdría la estima de la plana mayor del pensamiento hispano de aquel ebullente período. Lazos y vinculaciones se fueron, sin embargo, prontamente deshaciendo tras su partida a Río de Janeiro, y sólo alguna personalidad relevante como Marañón y Dámaso Alonso —éste último en una deliciosa estampa mejicana— mantuvieron viva la llama del agradecimiento a uno de los mejores y más amorosos intérpretes de la cultura iberoamericana y figura descollante del firmamento intelectual de todas las Españas.

Y en verdad, la multivaria —adjetivo del que solía gustar el autor de *Visión de Anáhuac*— obra de éste permitía la recalada desde todas las direcciones del horizonte humanístico. La creación literaria en su vertiente poética y crítica, la erudición y sus manifestaciones de la edición de textos, el mundo del ensayo y del periodismo, el divertimento literario y la divulgación aristocrática, el excursus historiográfico, la glosa artística y el caminar por las zonas más alegres de las letras —eutropelia, greguerías—, circunscriben un territorio humanístico en el que todas las dimensiones del espíritu encuentran cabida. Escritores, historiadores y críticos recogerán abundantes y codiciadas piezas en todo este vasto territorio. Aspectos y temas considerados habitualmente «menores» se enriquecen también con el tratamiento de su pluma de prodigiosos registros. Los «secretos» del arte de escribir, la propedéutica de la divulgación, los refinamientos del ensayo esotérico, las alternancias de estilo y diapason de una prosa en la que el castellano dejó lo mejor de sí, pueden asimismo contemplarse y —cuando se pueda— aprehenderse y aprenderse en su ingente producción.

Naturalmente, obra de tan anchas dimensiones como la de Reyes ofrece fisuras y puntos débiles en más de un extremo. Con todo, éstas son ciertamente escasas. El acopia de saberes de nuestro escritor resulta asombrosa. Y tanto más que su vastedad, sor-

prende su perfecta arquitectura. Si hay en ella material de acarreo se encuentra bien implementado, dentro de un edificio literario en el que su nervadura es pétreo. Así el friso que nos ofrece de la literatura inglesa está esculpido hasta sus menores detalles. Desde las crónicas normandas hasta R. J. Stevenson, W. Thackeray o Chesterton, el tránsito de la pluma de Reyes es expedito y desembarazado. Pocos vericuetos de esta geografía quedaron sin ser contemplados por su mirada. El dominio de la lengua de Shakespeare era también perfecto como lo demuestran algunas de sus insuperables versiones españolas en una época, por fortuna, de excelentes traductores.

A su vez, el comercio de Reyes con las letras galas era considerable. Educado como buen escolar del Méjico positivista en el culto a la civilización francesa, el conocimiento de ésta quizá llegase a superar a la hispánica: «Después del pensamiento griego, en efecto, nada se parece tanto a los ideales del hombre como el pensamiento francés. Siempre estuvo presente donde la humanidad se engrandece. Siempre sirvió de contraste y criterio para apreciar la belleza o la fecundidad de una forma artística o de una idea, de una ley o de una conducta» (O.C. IX, 416).

Singularmente la gran poesía del XIX —V. Hugo, Rimbaud, Mallarmé— no guardaba secretos para él. Era éste, posiblemente, el campo de uno de sus solaces predilectos, valorando de manera precoz y aguda toda la producción implicada por los vates simbolistas de aquel país.

Con la cultura alemana, así como con la italiana tuvo, sin duda, menor familiaridad, cosa nada extraña en el mundo hispánico de su tiempo... y posterior.

Respecto de la literatura española cabe decir que con sus múltiples acotaciones pueden construirse los principales capítulos de su historia. Berceo, Alfonso X, Juan Ruiz —qué preciso retrato el de éste—, Mena, Cervantes, Herrera, Mateo Alemán, Góngora, Ruiz de Alarcón, Lope, Quevedo, Bécquer, Azorín, Valle, Unamuno, Machado, rebasan en las glosas de Reyes las lindes del tópico y del clisé mil veces repetido y nos ofrecen trozos suculentos de auténtica crítica literaria (menester éste que, como ya se expuso, encandiló los pasos de Reyes por el reino de las letras, planteándose de continuo problemas y más problemas, desazonado por el escaso vuelo que tal género había tenido en España después del prometedor impulso recibido de Menéndez Pelayo por quien Reyes profesaba ilimitada veneración y simpatía). Antes de que llegara Dámaso Alonso a hacerse dueño y señor de su figura, a Reyes se debe lo más sustancioso y completo de lo dicho sobre don Luis de Góngora. A propósito de su cercano centenario, Reyes afrontó con decisión los numerosos problemas que el término «barroco» presentaba —al igual que el de romanticismo y demás conceptos genéricos—, envuelto en lo abstracto; ¿época histórica?, ¿movimientos y actitud espirituales? Con su postura y revisionismo Reyes encontraba vado para los grandes críticos de la generación siguiente —Guillermo de Torre, José Fernández Montesinos, etc—, que con su estímulo resolvieron algunas de las perplejidades en que, pese a todo —fidelidad a magisterios sacralizados, tributo a la inercia— siguió debatiéndose la tarea de Reyes, al menos hasta su estancia bonaerense durante los años treinta.

Pero a pesar de todas las caudalosas fuentes del pensamiento de Reyes, éste se alimentó ante todo y sobre todo de las brotadas en el mundo clásico. Algún crítico malé-

voló se interrogó en sus mismos días por la paradoja de que un escritor como el mejicano, sin dominio de la lengua homérica, llegara a ser exégeta muy asiduo y encariñado con «la gloria que fue Grecia». Aquí se refuerzan más las identidades que manifiesta Reyes con otro autor español de su misma estirpe, Ramón Pérez de Ayala, imantado igualmente en su senectud por la cultura clásica de raíz helénica. Aunque, en efecto, la posesión de dicha lengua no era en ambos muy notable, el acceso a traducciones solventes, sobre todo francesas, les permitía una reflexión de primera mano acerca de los avatares de cultura que en su pensamiento debía seguir presidiendo los destinos de la educación de las jóvenes generaciones al menos en Occidente. Sólo la obsesión por esta idea explica el que casi una cuarta parte de las *Obras Completas* de Reyes aparecidas hasta el momento —XXI volúmenes— está consagrada a consideraciones varias en torno a la dionisiaca manifestación del espíritu heleno en las horas de su plenitud. Naturalmente hay que ver en ello —repetiremos— una clave básica de todo su quehacer literario. Aunque su talante no era en absoluto catastrofista y apostaba por el progreso humano, creía en la vigencia del mensaje de la antigüedad clásica como centro de estabilización cara al desenvolvimiento de un proceso espectacular de cambios y transformaciones de todo tipo. No fue, desde luego, Reyes el último humanista, pero sí uno de los más fervientes y egregios.

Aunque en el Méjico de su mocedad Reyes viviera en la tímida vanguardia de los círculos literarios más renovadores y en Madrid volviera a repetir la misma experiencia, el culto a las letras antiguas le alineó en la zona de los clásicos, más intemporal que inactual. Su información de casi todo lo publicado en Europa y en América en el primer tercio del novecientos es auténticamente asombrosa, pero la vibración con las inquietudes de su tiempo no le hizo desertar del jardín de Academos, en el que allá en los últimos estratos de su espíritu pensaba que se habían ventilado y deprimido de una vez para siempre todas las grandes cuestiones que estremecen la biografía de los hombres. Su clasicismo, pues, era a la par asunto de talante y de aficiones literarias. El Madrid de su tiempo, imantado doblemente por Berlín y París, era un buen observatorio para columbrar los últimos latidos de la cultura y sus corrientes más vivificantes. Reyes fue consciente de que durante los primeros veinte años del siglo había sido coetáneo del alumbramiento de las ideas que habían de modelar en sus esquemas básicos toda la andadura posterior de la Humanidad. Ni la relatividad, ni el freudismo, ni el internacionalismo, como tampoco la descolonización y el auge de los existencialismos dejaron de tener perfiles exactos cuando no premonitorios. Mas sin perder su calidad de observador comprometido y zozobrado por los fenómenos de mayor dimensión histórica de su juventud y madurez, Reyes no declinó nunca de su creencia en la identidad antropológica del hombre, observando por ello el despliegue de la Historia *sub specie aeternitatis* más que por una fe religiosa que todo hace pensar que estuvo ausente de su actuar. Marca de espíritu, sello de personalidad que grabó también las exigencias de otros grandes hombres de letras de su época, sobre todo, de los consagrados a los mismos menesteres ensayísticos y críticos por los que Reyes sintiera particular predilección. Carácter, por supuesto, que no priva a su titánico quehacer de ninguna nota de innovación y modernidad, pero que lo asienta y encuadra en el marco de un clasicismo en el que su obra encontró los mejores motivos de inspiración y su acomodo más fecundo.

La preocupación por el hombre le llevó a escrutar con mirada de Minerva la evolución de su tiempo y estudiar con singular perspicacia la raíz inmediata de éste. Por ello, la obra del escritor mejicano puede utilizarse por el historiador de la contemporaneidad como un buen observatorio para el análisis de diversos fenómenos y episodios. Consignemos, sin embargo, de entrada, y un tanto por vía paradójica, que el silencio de Reyes sobre el Méjico del porfiriato y de la revolución es casi impenetrable. No lo explica, lógicamente, su condición profesional de diplomático por espacio cerca de un cuarto de siglo, sino de manera harto más probable el impacto causado en su ánimo por la derrocamiento del dictador Díaz y la penosa suerte seguida por su padre en los remolinos iniciales de la revolución. Al regresar definitivamente a su tierra del Anáhuac las alabanzas a la gran obra de recuperación material y educativa de los gobernantes de su patria saltarán a los puntos de su pluma, pero siempre de manera parsimoniosa y recatada, no obstante su incondicional aceptación de la nueva legitimidad, de la que fue vocero y represante en varias ocasiones a lo largo del hemisferio austral.

Por el contrario, las vicisitudes españolas durante el tiempo en que permaneció en Madrid fueron recogidas con palpito cordial y hondura de análisis. La imposibilidad de recambio dentro del sistema canovista ostensible con la agonía de los partidos históricos fue para él preanuncio seguro del *tournant* hacia la república alborozadamente recibida tiempo adelante desde su embajada sudamericana. Con pluma leve testificó el punto de ruptura definitivo que habría de desligar a la España proletaria de cualquier empresa reformadora que no pasara por la revolución social. Aún sin dar especial importancia a los orígenes del movimiento comunista, sí calibró en toda su trascendencia la escisión del PSOE y todavía más advirtió en toda su dimensión la frustración de la España jornalera, es decir, del sur agrícola ante la cerrazón granítica de una oligarquía que despreció al filo de los años diez las últimas oportunidades para un mínimo pacto social. Seguramente esta miopía le traería al recuerdo sus años de adolescente ilusionado ante la esclerosis del porfiriato. Y habría de pensar en una repetición de los sucesos de su país en versión española. Cuando Reyes marchaba de Madrid camino de Brasil, estaba convencido de que la Historia había sentenciado definitivamente la monarquía de Alfonso XIII. Su final era sólo cuestión de años. Y el tiempo confirmaría su diagnóstico.

Frente a los apuntamientos y glosas de Reyes a la actualidad política de la España en que vivió, sus acotaciones cara a los movimientos artísticos y literarios resulta, claro es, de un número muy superior. No sólo el mundo académico y erudito, el de la *Revista de Filología Española*, el de la Institución Libre de Enseñanza, sino también el de las vanguardias más audaces, como las cinematográficas, suscitaron el comentario y el escolio de una pluma siempre porosa.

Sus reseñas en la primera y sus artículos en el flamante *El Sol* constituyen un mirador de singular penetración en todo lo que había de vivo en la cultura española promediados los años diez.

La pluma que le servía para levantar acta notarial de los principales eventos literarios, historiográficos y artísticos estaba impregnada de una universal simpatía por lo hispano. Creía firmemente Reyes que el hombre peninsular había construido uno de

los edificios culturales más grandiosos e imponentes vistos por el correr de los siglos. Y apostaba decididamente por el despliegue de sus todavía incontables potencialidades. El rastreo de su obra no autoriza a sostener que al pensar así se dejaba llevar en alguna medida por prejuicios antiyanquis, tan presentes en todos los grandes escritores hispanoamericanos de su generación. (Norteamérica no ocupa un lugar importante en su voluminosa bibliografía y cuando surge en ella no resulta distorsionada por ningún prisma apriorístico y pasional). Después de su estancia madrileña, las estadias brasileña y rioplatense le confirmaron en las virtualidades esplendentes de la cultura iberoamericana, emproada hacia el mar del futuro.

Erigida sobre un mestizaje vivificador, Reyes perdía la habitual serenidad de su registro estilístico al que ensoñar la suerte que el porvenir tenía reservada a la civilización hispana y de manera singular a la de los países del Nuevo Continente. Retornado a Méjico tras su largo periplo por las tierras brasileñas y de la pampa, buen número de sus reflexiones se enhilan en torno al increíble robustecimiento que tendrían las letras americanas, vencido el gran obstáculo de la rigidez de sus fronteras políticas y culturales que impedían una verdadera ósmosis de autores y obras: «Entre la homogeneidad del orbe latino y la homogeneidad del orbe sajón— los dos personajes del drama americano— la simpatía democrática oficia de nivelador, rumbo a la *homonimia*. Las naciones americanas no son, entre sí, tan extranjeras como las naciones de otros continentes. Tres siglos de elaboración; un siglo de azarosos tanteos, desatados por las independencias y las nuevas organizaciones; medio siglo más de coherencia y cooperación. Tal es, en su perspectiva general, la senda de América... Europa, la Europa cuyas culturas gozan de un sistema ya tan elaborado de vasos comunicantes, experimenta ahora mismo la necesidad de perfeccionar la circulación del espíritu. ¡Cómo hemos de experimentarla en América, donde apenas están en formación las venas y arterias del vasto cuerpo, donde entre una y otra *nación intelectual* hay grandes regiones de selvas vírgenes tan impracticables como las otras!» (O.C., X,I. 62, 67).

Sin ser pionero de este internacionalismo suramericano, a Reyes se debe un impulso decisivo para lograr, en tiempos de mayor potencia editorial que los actuales, el gran *revival* de la literatura del Nuevo Mundo y de la conciencia de supranacionalidad que la informa. La fuerte tensión entre casticismo y universalidad de las mejores horas de la vieja cultura española encontraría en la americanidad sus más envidiables resultados, «... de suerte que, según afirmaba Burckhardt, el principio de la historia es la libertad del bastardeo; así las grandes civilizaciones históricas siempre han resultado del hibridismo, y olvidarlo es ser víctima de una ilusión óptica o, lo que es peor, poner la ciencia al servicio del fraude. Hoy por hoy, el problema ni siquiera puede plantearse. Todos los pueblos son mestizos, sin exceptuar a ciertos desdichados grupos perdidos en el fondo africano o en algún repliegue geográfico, como aquellos hurdetanos de España casualmente descubiertos en pleno siglo XX y que todavía preguntaban por el rey don Felipe II. Y no hablemos más de razas, sino de culturas; y más todavía, de la cultura, pues los campos históricos se han fundido a marcha creciente con la comunicación de la tierra, y el planeta se encamina a la íntegra y cabal circulación de la sangre humana» (O.C. XI, 315).

Sin embargo, su canto a la «hispanidad» no es una epifanía bobalicona o patrioter. Sus palmetazos a las muchas deficiencias estructurales y formales de la literatura y, en general, del pensamiento peninsular, fueron enérgicos y frecuentes. Expresivamente coincidía en ello con su admirado Azorín (junto al que representara a España ante Francia en una delegación cultural, descrita por Reyes con sabrosa pluma). Lo deslavado, lo incompleto, lo presuroso y mutilado de tantas creaciones de nuestras letras, incluidas las del Siglo de Oro —piénsese, por un momento, en el teatro clásico—, tuvieron en él un crítico detallista e implacable. La ausencia de *esprit de suite*, la intransigencia del talante celtíbero y su lógica plasmación en la carencia de tradiciones en el ámbito científico y literario, desasosegaron muchas veces sus meditaciones sobre el ser moral de España y Portugal —que para Reyes eran una misma cosa...—, espoleándole a nuevas indagaciones y buceos por el alma hispana. En general, fueron los autores más «aislados» y solitarios los que atrajeron con particular interés su atención. El conocimiento de Gracián, por ejemplo, se benefició de su continuo análisis. En su obra vivió Reyes todo el alcance y limitaciones de nuestro género literario. Como coetáneamente había de observarlo en la figura de su gran contemporáneo Valle Inclán. Llamadas, más que un yunque de estable temperatura, a la manera de lo sucedido en la cultura de otros pueblos latinos —Francia— o no —Alemania.

Como otro gran escritor mejicano de semejante linaje espiritual y parecida trayectoria biográfica, Octavio Paz, la clave de la visión de la cultura española poseída por Reyes estribaba en su no modernidad. A partir de mediados del XVII, el espíritu hispano discurrió por caminos propios, alejado de los países que estaban construyendo el mundo de la modernidad. No participaba el gran mejicano de la tesis más adelante defendida por un amplio sector de la intelectualidad nacional de los años cuarenta y cincuenta de «la otra modernidad española». La senda emprendida en el XVII había de conducir forzosamente a uno de los pueblos de mayor vitalidad histórica en los siglos precedentes a la elaboración de un cultura rica, pero deformada, al estar privada de la savia de su tiempo. Tal circunstancia no le privaría de la simpatía y hasta del respeto de Alfonso Reyes y de su continuador en tantas tareas, Octavio Paz; bien conscientes uno y otro, sin embargo, del verdadero promontorio que el hecho alzó entre España y la Europa occidental.

Más o menos relativizada, también participaba de esta opinión uno de los críticos literarios más brillantes del siglo XX español, Fernández Montesinos, quien estamparía en una de sus incomparables reseñas bibliográficas el siguiente juicio sobre nuestro autor: «Y don Alfonso en nada se desmiente nunca: gran humanista, gran literato, gran corazón» (*Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid, 1970, 273).

Esperemos que su centenario avivará el interés de los jóvenes investigadores de la cultura hispanoamericana por las tareas y empeños críticos de Alfonso Reyes, resituándolo en el puesto destacado que jamás debió perder en las más egregias nóminas de sus hombres de letras.

José M. Cuenca Toribio

El centauro pensativo

Carlos Fuentes contó alguna vez que cuando niño solía sentarse en las piernas de don Alfonso, muy formalito, para escucharle divagar sobre una variedad de temas, incluyendo libros y literatura. Fuentes tuvo suerte de iniciarse en la ardua y gozosa faena de amansar palabras con tan diestro institutor. Pero, en puridad, todas las nuevas generaciones de ensayistas latinoamericanos se han repantigado en la robusta humanidad del escritor mexicano, para aprender de él esa sabia prosa que logra hondura y belleza, densidad y gracia.

Fue Alfonso Reyes quien definió al *ensayo* como «el centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al etcétera». Lo ubicó dentro de la literatura «ancilar», pues la literatura presta al ensayo sus atributos para tratar temas que no son necesariamente del mundo literario. La imagen del centauro expresa bien la naturaleza híbrida del género, territorio mudable donde se armonizan ciencia y arte, lo racional y lo sensual, la curva abierta de los conceptos y las intuiciones. Para Reyes hay que reclamar el blasón de *pensador*, merecido para quien supo hacer del ensayo un género tanto de las bellas letras como del saber alegre, modalidad que llevó a cumbres de perfección excepcionales. Su escritura está hecha con cadencia, sentido musical, imágenes y rigor en los juicios. Su *ensayística* —que es como decir su poética— si bien se inscribe en la tradición de Michel de Montaigne (*Essais*, 1580), de impartir conocimiento con las armas de la hermosura («quienquiera que busque el conocimiento, séale permitido pescarlo donde éste habite»), no comparte totalmente la divisa subjetivista del filósofo francés, que decía: «Estas son mis fantasías, por las cuales intento dar un conocimiento no de las cosas, sino de mí mismo».

Tampoco hay un tratamiento impersonal, distante y frío, que lo acercaría al tipo de ensayismo que practicó el empirista Francis Bacon. Reyes es el «artista-ensayista» capaz de unimismar lo objetivo y lo subjetivo, fondo y forma, la armonía y el equilibrio como valores permanentes. Es su filiación helenista. Por eso no se puede caer con él en el lugar común de separar los contenidos de la hechura.

Sus tesis, la originalidad de sus ideas, supo exponerlas con precisión y cautela. No hay grandilocuencia en sus juicios. El discurso forma parte de la idea misma. Un punto de vista existe sólo cuando ha sido formulado. La forma como está vertida no es simple ropaje, sino el cristal transparente en el que se hace lucir la esencia, la sustantividad de un razonamiento. No son pocos méritos, en estos tiempos de economistas y administradores que maltratan la prosa con sus giros tecnocráticos o de filósofos que se adentran en el reino de las tinieblas con una fraseología hermética, el de lograr ca-

balmente transmitir ideas y apreciaciones con orden, emoción y desenvoltura, con verdadera libertad. Ya lo decía Pedro Henríquez Ureña al joven Reyes en un carta de 1914: «...tú realmente estás libre. Tu estilo no es hoy marcelinesco. Tú eres de las pocas personas que escriben el castellano con soltura inglesa o francesa; eres de los pocos que saben hacer ensayo y fantasía. ¿Por qué no quieres esa libertad? A ti te hizo mucho bien encontrarte con Caso y conmigo, ya experimentados, y dispuestos a oír tus ocurrencias habladas y a gustar de que las escribieras. Por eso has podido escribir lo que te parece, cosa que yo soy impotente para hacer».

Esta libertad de expresión es el inmenso legado que nos deja Reyes a todos los «dilettantes» del ensayo.

Hay que ubicar al polígrafo mexicano en el escenario de su tiempo. En los años veinte, entre los intelectuales latinoamericanos reinaba la figura del «pensador», que, según Ignacio Sotelo, era el escritor que «tras asimilar las corrientes contemporáneas del pensamiento europeo, especialmente francés, divaga sobre la situación del hombre en sociedad, sobre las posibilidades y defectos del mundo que le rodea, mezclando consideraciones generales con inquietudes nacidas de las luchas políticas cotidianas». La prestancia de los llamados pensadores vino poco a poco a menos por la crítica, muchas veces pertinente, que les hacía el pragmatismo de inspiración angloamericano, que desdibujaba los excesos retóricos de los pensadores. José María Vargas Vila fue un blanco perfecto para esta crítica.

Al respecto es interesante advertir en el número 26 de la *Revista de América* (julio de 1914), que dirigían en París los hermanos Francisco y Ventura García Calderón (la «conexión» peruana a quienes se consultaba todo lo que se iba a publicar sobre Latinoamérica), el contrapunto subrepticio que se produce entre Vargas Vila, ya entonces encumbrado, y el mozo Alfonso Reyes, que hace su primera aparición en París y en esta revista.

En la página 163 en respuesta a una pregunta sobre la eventual existencia de una literatura americana en prosa y en verso, Vargas Vila replica: «No creo en la existencia de una literatura americana; países sin consistencia, en estado de formación, sometidos a influencias de ambientes fluctuantes entre la civilización y la barbarie, no estamos aún en grado de dar esa flor de cultura mental que se llama una literatura; tenemos literatos eminentes, bastantes a honrar las más refinadas literaturas, pero no tenemos una literatura nuestra; tenemos grandes poetas, pero no tenemos aún una Poética que nos sea propia». ¡Qué hermosa prosa! ¡Cuán acertado diagnóstico del momento literario y tan poco visionario!

Esta rotundidad no existe en el ensayo que Reyes dedica al poemario *Serenidad*, de Amado Nervo. Es otro registro, un sentido diferente de la afirmación, otra modulación. Dice Reyes en la página 195: «El poeta piensa que es víctima de su don verbal. Muy posible es que así suceda, hasta cierto punto. Si una de las notas del libro es la sinceridad, otra es la maestría de palabras. No relumbrantes, no parnasianas. El libro está escrito a cien leguas de la rima rica, y el autor le ha torcido el cuello a la elocuencia. Está demasiado cerca de la realidad para quedarse en pulido renacentista. —Su maestría

de palabras viene de cierta depuración de las ideas, y tiene por caracteres dominantes la brevedad y la transparencia».

Aquí hay dos maneras de enfocar la circunstancia literaria, dos maneras de apreciar el devenir de nuestra cultura. Con estas sensibilidades encontradas el ensayismo fue variando, decantándose, pero en este proceso —sobre todo por la brusca entrada de los «científicos sociales» con su pretendida científicidad— la escritura fue perdiendo algunas prendas y vistiéndose de otras, que le dieron tiesura, adustez; el discurso se volvió descriptivo y hermético. La amenaza alcanzó niveles desconcertantes con la carga de los semiólogos, armados de su jerga polisémica. Por tratar de ganar en rigor con un tratamiento conceptual se perdió en belleza. Ocurrió y ocurre con toda esa literatura sociologizante, pretendidamente analítica, que afeó la escritura, la banalizó. Mariátegui, por ejemplo, llegó a conciliar solidez, profundidad y emoción estética. En los años setenta se invadió el continente con ese ensayismo bárbaro que habla de «estructuras programadas irreversibles», de «sistemas nucleados consolidados», de «consensos mayoritarios» o del «parteaguas histórico que no nos afecta ni nos beneficia sino todo lo contrario».

Al final no ganamos gran cosa en densidad y perdimos en inteligencia y libertad. Los novelistas con su alto vuelo imaginativo coparon la lectoría. Decíamos antes que hay que reclamar para Reyes el distintivo de *pensador*. Es pertinente otorgar una nueva jerarquía a esta condición, pues se inscribe en las mejores tradiciones intelectuales del continente, pues gracias al escritor mexicano el ensayismo mantuvo una línea de continuidad, un proceso de ahondamiento de ideas con esmero de escritura.

Cierta vanidad europea desestimó la función del pensador, sin percatarse de responder a una tradición, a cierto tipo de sociedad e incluso a cierto nivel de infraestructura editorial. Pensador es el nombre del filósofo de la cultura en América Latina. Es el líder de opinión que problematiza sobre la sociedad, el hombre y su cultura ambiental, las contingencias de la política, los vaivenes de la vida cotidiana, no en «tratados» sino en artículos de periódicos y revistas. No veo por qué se puede tildar sin sospechas de «filósofo» a un todólogo como Jean François Revel y no a un Reyes o a un Octavio Paz, que han hecho de la cultura el centro de sus reflexiones. Ya lo dijeron los editores de París: ellos quieren de América Latina la materia prima, la exuberancia creativa de la novela, pero no la materia elaborada, pensada, razonada: los ensayos. Es como decir: ¡Ustedes dedíquense a crear macondos y nosotros a inventar la teoría! Y así fue, América creó la novelística contemporánea más vigorosa y ellos crearon la floreciente industria de la sociología de la literatura, que sirve para rotular los productos: «realismo mágico», «realismo maravilloso», «metafísica social», etc.

La reflexión sobre el carácter y el sentido de la cultura latinoamericana estuvo muy presente en la obra de Reyes, dispersa en su dilatada producción, pero se distinguen, por cierto, dos textos de singular clarividencia, que nos servirían mucho hoy que estamos enfrascados en la discusión sobre el laberinto de la identidad. El primero es sus *Notas sobre la inteligencia americana* y el segundo *Posición de América*.

Las *Notas* son apuntes leídos en un conversatorio efectuado en 1936 en Buenos Aires sobre las «Relaciones actuales entre las culturas de Europa y la América Latina», en

el cual Reyes sienta una tesis preñada de significación y profecía: «Hay choques de sangres, problemas de mestizaje, esfuerzos de adaptación y absorción. Según las regiones, domina el tinte indio, el ibérico, el gris del mestizo, el blanco de la inmigración europea general, aún las vastas manchas del africano traído en otros siglos a nuestro suelo por las antiguas administraciones coloniales. La gama admite *todos* los tonos». Ahora, desmintiendo a Vargas Vila, ya que tenemos literatura propia, reconocida como valor universal, se cumple la parte de profecía: «La laboriosa entraña de América va poco a poco mezclando esta sustancia heterogénea, y hoy por hoy existe ya una *humanidad americana característica*, existe un espíritu americano. El actor o personaje, para nuestro argumento, viene aquí a ser la inteligencia».

La laboriosa entraña de América ha hecho su trabajo y ya tenemos esa «humanidad americana», que resuena a prédica bolivariana, y el protagonista es la inteligencia. Hay que sacar todas las consecuencias de esta tesis: América Latina es antes que nada una *realidad cultural*, y alguna vez será realidad institucional, económica, tecnológica, etc. Este aserto es verificable. Al concluir en Buenos Aires este alegato —que escuchaban con atención Maritain, Zweig, Ludwig, Romain, entre otros— pide Alfonso Reyes al «tribunal de pensadores internacionales que me escucha: reconocednos el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros».

Nadie que actúe en el terreno de las ideas y las artes en el continente puede ignorar esta prédica, la larga lucha de la inteligencia —el pueblo creador— para alcanzar la mayoría de edad cultural de América, la génesis de nuestra madurez. Esta tesis, que el desarrollo de la cultura en Latinoamérica viene demostrando, saca a flote un problema de flagrante actualidad: el carácter *defectivo* del desarrollo en América Latina. El alto voltaje creativo que se expresa en la pintura, el cine, la novela, la poesía, las ciencias sociales, en teorías como el de la teología y filosofía de la liberación, esta suerte de pujante *subversión creadora* no se traduce con el mismo ímpetu en el campo de la economía y la política. La libertad creadora no ha llegado a vencer los determinismos socio-económicos. Ocurre como si los creadores hubieran hecho su trabajo y los políticos no. ¿En qué sector social está entonces depositada la inteligencia protagónica de América? Somos una potencia cultural, pero somos subdesarrollados en términos económicos, políticos y tecnológicos. Es cierto que no tenemos muchas reservas en divisas, pero tenemos una inmensa reserva de talentos, que andan desperdigados en América. El talento se recoge del suelo. ¿Cómo traducir este temperamento creador en indicadores de bienestar, progreso, estabilidad, felicidad? ¿Cómo hacer pasar el genio hacedor de las humanidades y las artes a la economía y la técnica? Es el gran reto. Puede que el poeta peruano Juan Gonzalo Rose, que fue discípulo de Reyes en el Colegio de México, tenga razón cuando pide a los dioses titulares menos belleza y más sabiduría:

Machu Picchu, dos veces
me senté en tu ladera
para mirar mi vida.
Para mirar mi vida
y no por contemplarte,
porque necesitamos
menos belleza, Padre,
y más sabiduría.

La sabiduría es la máxima aspiración que puede tener el hombre. Es esa sabiduría la que necesitan los dirigentes políticos de América Latina.

Posición de América es una conferencia impartida en el Tercer Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, efectuada en diciembre de 1942, en la cual Reyes hace penetrantes observaciones sobre el proceso cultural de nuestros países: hay un *universalismo* congénito del hombre americano, forjado en la colonia por asimilar patrones culturales externos y sintetizarlo con las expresiones raigales de nuestra propia cultura: «Por síntesis entendemos la creación de un acervo patrimonial donde nada se pierde, y para lo cual los hábitos de la inteligencia americana nos parecen bien desarrollados (...) en la síntesis no vemos un compendio o resumen, una mera suma aritmética, como no lo es la del hidrógeno y el oxígeno al juntarse en el agua, sino una organización cualitativamente nueva, y dotada, como toda síntesis, de virtud trascendente. Otra vez, un nuevo punto de partida».

Tres siglos de colonización han producido una inexorable síntesis biológica y cultural. Se ha alcanzado una nueva armonía, un nuevo punto de partida: el nacimiento del hombre americano, las bases de una cultura americana, que en estos tiempos han mostrado su universalidad, su nobleza, su lugar en el mundo. La literatura ha sido el primer territorio libre de América. Tenemos hoy una cultura distinguible y reconocible en el mundo.

Estas contribuciones hacen de Alfonso Reyes un pensador, en la gran tradición de nuestra América, un filósofo de la cultura, que con su ensayística enjundiosa nos aclara una problemática que parecía inasible; nos da las claves para salir airoso en el laberinto de la identidad y la cultura.

Edgar Montiel



La vocación literaria de Alfonso Reyes

El ser poético y el saber humanista

Alfonso Reyes era un poeta de por vida en su dilatada carrera humanista. No ejercía la profesión de poeta —tan difícil de sostener por sí misma— pero la poesía amorosamente cultivada, aparecía aquí y allá, expresando la esencia de un vivir múltiple en diversas dedicaciones. Además el poeta transfiere a sus obras, cualquiera que sea el género que cultive, un sentir original, que perdurará, porque toda su escritura está tocada por la creación. Así la crítica será lectura del otro, revivida, concreada, actualizada.

Al sentir como poeta, desde su más temprana juventud, se aunaba el saber, el humanismo como lectura libre de los clásicos y como lección disciplinar. El poeta que «sabe» ya no expone su sensibilidad inocente y herida. Se hace menos espontáneo —menos sincero— y protege con la cultura su sentir en carne viva. El poeta humanista ha leído a los clásicos y se da cuenta de sus limitaciones. Por la teoría ha tocado las cumbres. Son muy pocos los elegidos. Comprende la distancia que hay entre las imitaciones y los modelos. El poeta se convierte en lector de otros poetas, de los más grandes, en comentarista. Y su explicación del texto es más que una crítica, es comunicación.

Ortega en sus orígenes fue escritor poeta en prosa azoriniana¹. Y escritor —gran estilista— seguiría siendo en la forma de toda su obra filosófica. En Octavio Paz, creación y teoría han permanecido en un envidiable equilibrio. En Alfonso Reyes el peso de su obra erudita ha oscurecido su meritorio quehacer literario. Y sin embargo sus páginas más frescas son aquellas en las cuales la emoción no ha sucumbido a la fosilización del saber, momentos donde todavía aletea la poesía: impresiones, evocaciones, lecturas explicadas, comentarios. La flor de unas breves estrofas, la exquisitez de algunas prosas, esencia poética.

Alfonso Reyes era erudito, pero también poeta. Esta unión, no siempre feliz, da a su obra, por una parte, solidez (me repugna decir «científica») y por otra parte, originalidad. Más allá de las lecciones —siempre aprovechables en un maestro como él— nos interesa su estilo de escritor que sabía armar sus variados mimbres.

Ejercer permanentemente de poeta es una ardua misión, incluso para genios como García Lorca o César Vallejo. La poesía no es un estado de gracia permanente. Viene y va. Mientras tanto es preciso vivir, dar fe de existencia en la escritura. Así lo entiende Octavio Paz, sin dejar de ser el poeta cuando escribe ensayo.

¹ Véanse como ejemplo las páginas líricas, profundamente azorinianas, sus descripciones por tierras de Castilla.

El poeta ingenuo escribe (y publica) cuanto pasa por su imaginación. El poeta de saberes escribe poco. El conocer le seca el sentir. Se convierte en crítico implacable, sobre todo consigo mismo. Apenas publica. Sin embargo, en Alfonso Reyes, humanista sensible, poeta siempre a flor de piel, como Paz, coexistieron sin rupturas ni desazones, el lírico y el erudito. Escribe Octavio Paz²: «Espíritu tan aéreo como sólido, tan del aire como de la tierra, Reyes se ha asomado a muchos manantiales, ha sufrido diversas tentaciones, y nunca ha dicho de este agua no beberé». En su obra se pueden rastrear tanto influencias cultas, de saberes aprendidos en las varias disciplinas que dominaba, como populares, asimiladas a través del folklore. «El habla popular, los giros coloquiales, los clásicos griegos y los simbolistas franceses se alían en su voz, sin olvidar a los españoles del Siglo de Oro», explica Paz. He ahí, resumidas, las raíces y las variadas influencias sobre la poesía de Alfonso Reyes: las lecciones de los clásicos, la experiencia francesa, la lectura sentida de nuestra lírica áurea. Reyes, poeta y lector. Poeta que escribe desde el sentimiento propio y desde la lección de los maestros y lector que se acerca a los libros con la sensibilidad del poeta, coautor en la expresión crítica, en la actualización. El gran crítico no puede ser inferior a su modelo. Debe ser voz modernizadora y no eco; recreador del texto y no autor de unas notas impersonales, fragmentos de erudición, chinarrros, a pie de página.

Más adelante, Paz compara a Reyes con Valéry Larbaud, por la universalidad de sus curiosidades, por experiencias paralelas, donde se «mezcla lo leído con lo vivido, lo real con lo soñado, la danza con la marcha, la erudición con la más fresca invención». En Reyes, poesía y saber no son estratos superpuestos, sino la misma tierra amasada, la misma obra sustancial que se diversifica.

La prosa y el verso no son dos realidades antitéticas. La poesía puede «realizarse», en una u otra forma de expresión escrita. El poeta se manifiesta en diversos géneros, siempre desde su condición irrenunciable de creador. Desde la poesía, transforma el ensayo, lo vivifica. Y si es intelectual, dignifica la poesía espontánea, asilvestrada, con el rigor y la profundidad. Sentir y pensar son polos de una dialéctica transformadora de la realidad. Se atraen, se destruyen y se recrean. La mejor poesía moderna nace del sentimiento original y del intelecto, selectivo, cocreador, dígame Valéry o T. S. Eliot. El mismo Juan Ramón cribaba los sentimientos dispersos en busca de una mayor claridad selectiva. Sobre la producción de Alfonso Reyes escribe Paz: «En su obra prosa y verso, crítica y creación se penetran e influyen mutuamente. Por eso no es posible reducir su poesía a sus versos». Considera *Visión de Anáhuac*, uno de sus poemas, como un dilatado fresco en prosa, una recreación del paisaje y de la vida precolombina en el Valle de México. En oposición complementaria, *Ifigenia cruel* significa una respuesta a *Visión de Anáhuac*, donde «el drama del espíritu y la tierra, el cielo y el suelo, la sangre y la palabra, encarnan en un lenguaje sutil y bárbaro a un tiempo y que sorprende doblemente por su arcaísmo y su refinamiento».

² En *Las peras del olmo*.

Las raíces nacionales y la cultura universalista

Alfonso Reyes, cosmopolita de varias culturas, antecedente paralelo del propio Octavio Paz, es también poeta cuando traduce. No podía ser de otro modo. El buen traductor es un buen traidor al original que no calca, sino que recrea para recuperar la forma perdida en el trasvase de lenguas. Los buenos traductores de obras literarias deberían ser poetas para que el texto sea vivido y no fosilizado. Las traducciones de Alfonso Reyes, según el juicio de Paz, «son verdaderas recreaciones y entre las que es imprescindible citar dos nombres que son dos polos: Homero y Mallarmé». Desde el clasicismo a la modernidad.

¿Poeta o prosista? La calidad de página, la finura poética, está lo mismo en los versos que en las prosas, de Rubén Darío o de Juan Ramón. Valle-Inclán es mejor poeta en prosa que en sus versos. Pues bien, Alfonso Reyes es un gran poeta cuando escribe prosa y no demasiado intelectual o seco cuando escribe versos. Su prosa cincelada con pulcritud, se recrea en la calidad poética. En sus versos subyace la espontaneidad de lo popular, las raíces folklóricas. No son creaciones ortopédicas, movidas artificialmente por la relojería de la erudición hueca. Enjuicia, con justeza, Octavio Paz: «Se dice que Alfonso Reyes es uno de los mejores prosistas de la lengua; hay que añadir que esa prosa no sería lo que es sino fuera la prosa de un poeta».

Alfonso Reyes no sólo fue poeta al comienzo de su carrera literaria, como ocurre en tanta ocasiones. Lo fue siempre, hasta el final de sus días. La poesía salva su obra de ser meramente un relicario de páginas escogidas y olvidadas. No hay erudición que sobreviva como literatura. El humanismo permanece cuando es recreado por un poeta, desde Petrarca a Alfonso Reyes. Cita Octavio Paz a Castro Leal quien señala que Reyes «no quiso darle a la poesía más que una parte de su corazón y de su tiempo». Opinión que rechaza Paz, ya que no deja de ser curioso, si se considera la extensión que tiene la obra poética de Reyes, sin contar sus traducciones y sus ensayos sobre poesía. Destaca Paz la importancia de estos ensayos, «quizás los más importantes escritos en nuestra lengua». El juicio elogioso de Paz va aún más lejos: «No es necesario repetir aquí lo que he escrito en otras partes sobre Reyes. Basta decir que sin él nuestra literatura sería media literatura».

Alfonso Reyes y Octavio Paz: vidas paralelas y ejemplares. Dos hitos en el tiempo y una labor común. Emoción creadora y lucidez intelectual. Poesía y crítica unidas en versos y ensayos. Una poesía abierta que invade los vastos dominios de la prosa y los recrea. Antes que Octavio Paz, en el tiempo, Alfonso Reyes reivindicó, a través del ensayo, la independencia cultural de América, buscando su identidad oscurecida por los traumas de la conquista, la colonización y la independencia. Jean Franco³ señala los siguientes momentos estelares: *Nuestra América* de Martí, el *Facundo* de Sarmiento, los ensayos de Alfonso Reyes y de Octavio Paz en el México del siglo XX, o de Ezequiel Martínez Estrada en la Argentina.

³ Véase Jean Franco, en la introducción (p. 34) de *Historia de la literatura hispanoamericana*, Editorial Ariel, Barcelona, 1975.

Ser cosmopolita no significa transterrarse y no ser de ninguna parte. El nacionalista a ultranza ama mezquinamente a su país, lo aldeaniza, lo convierte en parcela de su propiedad, mísero terruño. Se puede ser nacionalista o regionalista en la universalidad abierta, sin caer en el «pueblerismo» empobrecedor. Un cosmopolita, por fuerza no ha de vivir en París, Londres o Nueva York. En la pampa argentina, en el altiplano de Bolivia o en Tierra de Campos, pueden encontrarse hombres de perspectivas universales. Escribía Alfonso Reyes en *A vuelta de correo*: «La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo. Claro es que el conocimiento, la educación, tienen que comenzar por la parte: por eso «universal» nunca se confunde con «descastado». Desde las propias raíces alcanzar la universalidad. No otra ha sido la aspiración de la literatura hispanoamericana y aquí reside su originalidad. Alfonso Reyes partía de la tradición y del folklore y reclamaba estos principios frente a la colonización cultural del exterior, principalmente europea. La propia identidad y la cultura están siempre en guerra dialéctica, en vida creadora. La solución es una síntesis superadora de las polarizaciones, un amor comprensivo basado en la libertad y en la justicia. Ser, abierta, comprensivamente. Prosigue Octavio Paz: «A esta universalidad enraizada se dirige vigorosamente la literatura hispanoamericana».

La literatura hispanoamericana, recreándose dialécticamente, vive entre dos culturas. La urbana, de Buenos Aires, México, Lima, La Habana; de las minorías ilustradas, mirando a Europa, principalmente a París, paradigma de ciudad, antes que Londres o Nueva York. Cultura burguesa, de las clases dominantes que viven la realidad cultural de fuera, y olvidan la realidad «real» de sus países, colonizados, empobrecidos por el capitalismo depredador. En las grandes ciudades han surgido también los grandes suburbios, consecuencia de las migraciones masivas más que del desarrollo industrial. Hay otra cultura, rural, arcaica, mítica, donde están las raíces y los vastos horizontes, la fabulación, y también la pobreza. Alfonso Reyes es hijo de esta doble cultura. Tuvo que elegir, comprensivamente, haciendo aunar en la dialéctica de los contrarios las raíces nacionales y la dependencia cultural, principalmente española y francesa; para hallar la síntesis de la independencia en la universalidad. Ser más allá de la insularidad del nacionalismo, en el diálogo, buscando la originalidad culta, que está a mitad de camino entre el zafio regionalismo pueblerino y el servilismo de la moda internacional. El folklore sin gracia cae en la palurdada y la cultura vacía en objeto de consumo para civilizados. Tan majaderos son los papanatas como los diletantes. El ideal de Reyes, posible, será la búsqueda del equilibrio entre las polaridades, la cultura verdadera entre los viejos fantasmas que recorren América y el mundo: civilización y barbarie⁴.

Lo típico es lo tónico, manoseado por intereses espurios. Lo típico es el barniz folklórico, la nonada vestida de regionalismos y espejuelos que enmascaran el olvido de la tradición, a veces de las mismas raíces, la animación ortopédica del muñeco. Las costumbres que no se incorporan a la propia vida devienen en museo. Por eso, lo más original es la vida misma, donde las raíces crecen adecuadamente para mantener sobre ellas el árbol de la existencia. El folklore que no está dentro del propio vivir, es teatro

⁴ *Sirva de identificación, de paradigma, el famoso título de Domingo Sarmiento.*

bufo, baile de caretas. Así, lo más típico de un pueblo no es la cultura viva, sino su máscara mortuoria. Ante el tipismo de cartón-piedra y falsos oropeles se desmayan los papanatas y el capitalismo internacional, de cara gris y ejecutiva, levanta imperios de explotación, respetando a veces los museos o saqueando las tumbas. Desdichados los pueblos que ya sólo son museo, en el Louvre o en el British, despojados de cultura. Sólo revitalizando el folklore, actualizándolo creadoramente, se hace verdadera cultura popular. Así lo entiende Alfonso Reyes en el poema «Glosa de mi tierra», cuando parte de una estrofa popular, la repite y la recrea⁵. La redondilla inicial es el tema, glosado en cuatro décimas, que repiten sucesivamente cada uno, como verso final, los cuatro versos de la redondilla. Recuérdese la delicada, y todavía viva, estrofa popular: «Amapolita dorada / del valle donde nací: / si no estás enamorada, / enamórate de mí». Los poetas, los músicos y los pintores acuden a las raíces populares para enraizar sus creaciones en una savia revitalizadora. Si no, el arte caería en el excesivo intelectualismo. Así lo entendieron Lope de Vega, Manuel Machado o García Lorca; Falla o Goya. Sirvan de ejemplos perennes el romancero o el cancionero de tradición oral, donde la poesía española alcanzó las más altas cumbres.

La intuición feliz de las raíces populares «humaniza» al erudito Alfonso Reyes, y le aparta del «intelectualismo» donde vienen a dar aquellos humanistas sin sensibilidad. Reyes bebía en los libros; pero también en las fontanas donde mana y germina la transparente cultura popular. Alfonso Reyes, que se había estrenado como poeta con algunos sonetos publicados en Monterrey en 1905⁶, siguió siendo poeta, hasta el final de sus días. La intelectualidad no le congeló la vena poética como ha sucedido en tantos ilustres eruditos y sabios que fueron poetas primerizos. Reyes, crecido entre las raíces locales y los sueños universalistas, fue humanista sensitivo y poeta constante⁷, tanto en verso como en prosa. El poeta nace, pero también se hace en el esfuerzo y las lecturas electivas. (Se estropea, por culpa de la desidia y los malos maestros). Reyes: poeta inicial, estudioso siempre; crítico de los demás y de sí mismo. El poeta intelectual lleva un crítico, tal vez un severo censor de su propia obra. En un momento de su vida, en los oteros de la madurez, piensa si merece la pena escribir o no (literatura de creación, se entiende)⁸. Su juicio le hace entender la ardua tarea de aportar algo verdaderamente nuevo al cementerio de las bibliotecas donde se amontonan los libros por miles, a pesar del orden de los catálogos y el vacío de los ordenadores. Muchas veces, decide no escribir, aunque ya sea académico. En otras ocasiones, continúa, por necesidad vital, por tozudez incomprendida o por aburrimiento. El poeta quiere ser un vencedor coronado de lauros, en esta vida, o un héroe y mártir⁹. Él lo sabe. Alfonso Reyes eligió la sensibilidad lúcida, el difícil equilibrio entre la emoción y la inte-

⁵ Véase la descripción de la glosa en Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, *Compañía General de Ediciones*, México, 1965.

⁶ Tenía dieciséis años.

⁷ El tomo X de sus *Obras completas* lleva el título significativo de *Constancia poética*.

⁸ He aquí el testimonio de Francisco Ayala: «A los veinte años uno escribe porque le divierte. ¿Para qué más justificación? A los cuarenta, ya es otra cosa: hay que pensarlo; pues sería absurdo agregar todavía, porque sí, un libro más a la multitud de los que incesantemente y desconcertadamente apelan al público». En *Mis páginas preferidas*, Editorial Gredos.

⁹ Véase la apreciación de César Vallejo por Juan Larrea.

ligencia. Heredero del modernismo; no imitador servil, sino recreador; discípulo de Martí y de Darío, si no poeta total como ellos en su universalismo, lo fue en la esencia. Poeta en verso y en prosa. Desde el modernismo los géneros se confunden, se recrean. Se ha estudiado la revolución modernista en el verso. Faltan monografías sobre la revolución poética en la prosa, que alcanzó tan altas calidades (Darío, Juan Ramón).

En busca de la poesía

Alfonso Reyes no se creyó el poeta de Hispanoamérica, ni siquiera el de México (pasión inútil, que desazonó y todavía inquieta a ilustres escritores). Su inteligencia, su humor también, se lo impedían. Un poema suyo, más zumbón que sensitivo, se titula, burlonamente, «Teoría prosaica». En la parte II escribe: «¡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»¹⁰ Crítico contra la poesía escapista (epígonos tópicos del modernismo y las vanguardias deshumanizadas), que dan las espaldas a la vida. Ignoran la preceptiva antigua, pero sin embargo no son modernos. También es contrario a la poesía pura, preconizada por Valéry o Juan Ramón, de quien se distanciaba, a pesar de haber colaborado con él en la fundación de *Índice*. Esta revista de creación y exigencia, orientada por el maestro, publicada en 1921, dio a conocer a los futuros miembros de la generación de 1927, cuyos valores ya se intuían en sus inicios. Juan Ramón Jiménez evoca así la fundación de la revista: «Yo publiqué la revista *Índice* con muchos de los jóvenes alrededor. En *Índice* me ayudaron mucho Alfonso Reyes, Enrique Díez-Canedo y José Bergamín. Ya el *sobrerrealismo* se iba formando, con más elementos interiores que el ultraísmo, porque era y es un movimiento neorromántico»¹¹. Más adelante indica Juan Ramón las principales direcciones de la crítica, estimuladora y comprensiva, que sigue como guía a José Enrique Rodó: «Señalemos, por su labor firme, aunque un poco desviada, a José Ortega y Gasset; Alfonso Reyes, tan abierto, optimista y comprensivo; a Pedro Henríquez Ureña, con su seguro toque irrefutable, a Enrique Díez-Canedo, un poco distraído siempre; a Federico de Onís, en esos exactos prólogos; a Xavier Villaurrutia, entre otros». El juicio, el recuerdo más cálido es para Alfonso Reyes, en esta nómina breve, y casi completa, de buenos críticos. El texto de Juan Ramón es de 1946, cuando las distancias entre él y algunos de sus discípulos eran profundas. Sin embargo, por Reyes guarda afecto. El poema de Reyes «Teoría prosaica» está fechado en 1931. Reyes no se sentía ni modernista ni juanramoniano. Alejado de la torre de marfil, cercano ya a la poesía impura, que más tarde será un manifiesto polémico en Neruda¹², declara: «Yo prefiero promiscuar / en literatura». Y más adelante, destruyendo la poesía en una intención pro-

¹⁰ El poema está fechado en Río de Janeiro, en 1931.

¹¹ Juan Ramón Jiménez. «El modernismo poético en España y en Hispanoamérica», en *Revista de América*, Bogotá; n.º 16 (abril de 1946). Cito por el volumen recopilado por Ricardo Gullón: *El modernismo, visto por los modernistas*, Guadarrama, Barcelona, 1980, pp. 152-153.

¹² Véase el manifiesto de Caballo verde para la poesía, titulado «Por una poesía sin pureza». En el n.º 1, octubre de 1935.

saica, afirma: «Guardo mejor la salud / alternando lo ramplón / con lo fino». El poeta y el erudito buscan el punto equidistante entre los polos, el equilibrio entre la inspiración libre y el sentido clásico (común), la áurea mediocridad de Horacio y de Petrarca, de fray Luis de León. Punto de encuentro entre el lector (humanista) y el creador (poeta). Encuentro entre el espíritu de realidad y el espíritu de finura. Difícil equilibrio a veces.

¿Qué es la poesía? ¿El arte de aludir y eludir la realidad? ¿Puede alimentarse la poesía de la prosa? Entre la poesía pura y la poesía impura, ¿hay algún punto de encuentro? La realidad está ahí, inevitablemente, para ser transformada en poesía. Reyes hablará de unión de los saberes y sentires, para encontrar el sabor impuro, pero rico: «Y junto en el alquitara / —como yo sé— / el romance paladino / del vecino / con la quintaesencia rara / de Góngora y Mallarmé». No es una mezcla, sino una labor artesana y un saber artístico, «como yo sé», realizado en el alambique. Para lograr el resultado literario se requiere técnica y sensibilidad; el justo equilibrio para que el román paladino no sea vulgar parla y la quintaesencia poética, sabiamente administrada, no sea mortal purismo que eche a perder el producto literario. Poética que huye del palurdismo (que no es lo castizo, sino lo vulgar) y del gongorismo a ultranza.

Reyes mancha el metal puro, la esencia con la tierra de donde procede y que lo alberga. Nada es por sí mismo inmaculado. Se debe a la realidad de donde nace y sobre la cual triunfa su cualidad. Escribe: «Algo de ganga en el oro, / algo de tierra sorbida con la savia vegetal»: busca el equilibrio entre el arte y la naturaleza. El exceso de naturaleza deviene en realidad; el exceso de arte, en artificio. Semiplanos unidos en la línea justa: «La estatua medio metida / en la piedra original».

El arte de Reyes se difumina en la vida. Su estética no es la torre de marfil, tampoco la ética o el compromiso. Su estética se disuelve en humanismo. Como poeta y como hombre el mundo interior y el exterior se aproximan, sin lucha, dándose la mano. No es el poeta de América, que pasa con su lira enlutada (Darío), ni el hombre-poeta, problemático (Vallejo). Escribe, sin pretender el sueño eterno, la gloria; no sufre la desesperación de los verdaderamente elegidos. Sabe sus límites, estudia, escribe y vive. Le asusta, no quiere o no puede ser voz, profunda, original, poeta de su patria o de América. Tampoco es el eco, la repetición innecesaria, el epígono. Es «la voz, perdida entre el coro», soledad del poeta fundida en la sociedad del pueblo. Hombre social, persona.

Prosiguen los equilibrios entre idealidad y materia, entre realidad y poesía: «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 deploro».

Reyes, ensayista, escribió un poema para explicar su estética. Parece una contradicción, pero es la búsqueda equidistante entre los contrarios. Su poesía cae, a veces, en el prosaísmo, en el tono didáctico. Sus ensayos, y sobre todo sus artículos cortos, remontan desde los valles de la prosa las cimas poéticas. El poema «Infancia», prosaico, esencia en los recuerdos, podría haber sido un capítulo de sus memorias, tan apegado a la realidad-vivida. Usa un recurso estilístico, anafórico, repetitivo, que no es casual sino intencionado: «Yo vivía», comienzo de cada estrofa, salvo en la estrofa final, que

resume las vividuras, experiencias sucesivas. Vivía entre cazadores y jinetes; entre vaqueros e improvisadores; entre molineros y cervecedores; entre herreros y mineros; entre «poetas de tendajo». Después, en su existencia cosmopolita, cuando se subleve en su interior y vuelva, en fantasía, a sus raíces, se acordará de aquellos hombres que marcaron su primera existencia.

El perfecto equilibrio es siempre teoría puesta en entredicho en la práctica. Reyes humanista, más clásico que barroco, cae entre la lectura y la imitación en el ajado tema de la rosa. También Petrarca y Garcilaso escribían sobre tópicos. Y Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez. Al torcer el cuello a los tópicos surgen los descubrimientos. Una metáfora nueva puede nacer del absurdo de un tópico al que se le pone del revés. Alimentándose en los tópicos y en las lecturas barrocas escribe Reyes: «Que vives de no vivir / en otro vivir más cierto: insaciable sed del agua / que no bebe su elemento». Así es la rosa, tópica y única. Así es el arte. Vivir de no vivir. El arte, como vida ideal y posible, sobre la realidad mezquina que es tantas veces la vida que no es tal. El arte como modo de sobre-vivir a la realidad anodina, a la vulgaridad. ¿Enajenación? No, dignidad. En la búsqueda de la belleza, el hombre trasciende su mortalidad animal. Y no se olvide que Alfonso Reyes no es poeta de torre de marfil. Es poeta de la calle y de los libros, de la naturaleza (la rosa) y del arte (los tópicos).

Entre tradición y cultura, espontaneidad y arte, Reyes encuentra su voz en versos sencillos y profundos, tan humanos, como los siguientes: «El que una vez te conoce / tiene de ti soledad, / y el que en ti descansa tiene / olvido de lo demás»¹³. Cercanía al cancionero popular, clasicismo. Equilibrio y melancolía.

La vocación literaria como experiencia vital

En Reyes, la literatura nace de la comunión entre vida y arte. Escribió una obra con el significativo título *La experiencia literaria*¹⁴. La experiencia literaria es también experiencia vital. Escribía Reyes: «Todo vivir es un ser y, al mismo tiempo, un arrancarse del ser». Ser en sí mismo, hombre de raíces y soledad, pero ser también para otros, ser que sabe para hacerse dialécticamente persona. Arrancarse del ser (de la mismidad) es dejar las raíces (o las entrañas) al aire. Ser los otros es dejar de ser uno mismo. La persona —actor en el teatro social— crece a costa del hombre. ¿Cómo ser un hombre social, y no un farsante? He ahí el problema. Enseña Reyes: «La esencia pendular del hombre lo pasea del acto a la reflexión y lo enfrenta consigo mismo a cada instante». Se debate entre pensar y decidir, ser él mismo en la meditación o ser para otros en la decisión. Vivir es actuar, bien o mal. La no-actuación es comodidad, pero también certeza de no equivocarse. El estado reflexivo es casi perfecto, pero sumamente egoísta. Vivir es arriesgarse a la equivocación. Este es el drama.

Reyes no concebía el arte ensimismado, replegado. Era hombre social, dialogante, antes que solitario desazonado o creador de mundos interiores. Para él el arte estaba

¹³ Perteneciente al poema «Río del olvido».

¹⁴ En Obras completas, tomo XIV, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

en la proyección del poeta hacia el exterior. Escribía: «Todo arte consiste en la conquista de un objeto absoluto, lograda en medio de las distracciones que por todas partes nos asaltan, y contando sólo con los útiles del azar»¹⁵. El arte es un momento de eternidad en la experiencia vulgar de cada día, el oro puro, manchado por la tierra, como lo quiere Reyes. Vivir es perder, acostumbrarse a que la realidad se enseñoree de los sueños. Sólo la poesía se yergue como un objeto absoluto sobre las miserias cotidianas. La vida está hecha sobre mezquinas realidades. Y sin embargo surge la poesía como un supremo azar, llama entre cenizas, gozosa atención, contemplación mística entre las distracciones. Sobre la realidad putrefacta, la realidad absoluta y el misterio poético. La poesía es carne de experiencia, pero también acto de conocimiento. El poeta inteligente trasciende el sentir al inteligir. Siente y conoce. Crea, recrea, ensaya, critica. Es poeta selectivo, crítico de sí mismo.

Sin embargo, Reyes, poeta humanista, no alcanza la soledad sonora, la altanería exquisita del poeta intelectual. Entre la cultura popular y el humanismo, discurre entre versos y ensayos, sin alcanzar la inefable experiencia de la poesía última, excelsa, de Mallarmé, T. S. Eliot, Pound; o entre nosotros: Ruben Darío, Juan Ramón, Cernuda. O en la tradición humanista, Fray Luis, Garcilaso, Petrarca. Escribe Reyes, buscando el equilibrio, tantas veces imposible: «Unos pensarán que el popularismo es vida y el cultismo agonía. Otros, al contrario, que la lengua se vitaliza por la cultura y se desvirtúa en el abandono callejero»¹⁶. Reyes, entre ambas corrientes, intenta llevar las aguas encontradas y turbias, a un río seguro de equilibrio, donde el populismo no caiga en la vulgaridad y la cultura en culturalismo vacío, torre de letras. El humanismo es un equilibrio dialéctico entre tradición y modernidad, entre las raíces populares y la inteligencia. La lengua literaria es hija de la calle y de la biblioteca. Está cerca y lejos de la fabla canallesca y del intelectualismo. Es cosecha heredada y elaboración. Prosigue Reyes: «Por una parte, es innegable que la vida al aire libre estimula los cambios lingüísticos, mientras la vida del gabinete tiende a la anquilosis; que contrastan con la necesidad de mudanza los frenos de la cultura; es decir: la escritura, la fijación gramatical, la noción conservadora en que toda pedagogía se inspira. Por otra, aun dentro del campo conservador de la cultura, hay energías aceleradoras de tipo intelectual y poético, las cuales en cierto modo remedian el efecto de las energías fijadoras». Tradición y vanguardia, herencia y creación, folklore e inteligencia, clasicismo y modernidad. Encuentro. Equilibrio y ruptura. Recreación. Lo clásico es lo moderno, perdurable. Y viceversa. El humanista cultiva el espíritu de finura. Poeta de la razón e intelectual de las emociones.

No es Alfonso Reyes el erudito que se encierra en la antigüedad, entre sus libros, creyendo que Atenas o Roma eran el mejor de los mundos posibles. La humanidad es evolución. Y la cultura. Hoy es siempre mejor que ayer, aunque a veces no lo parezca. Reyes defiende la evolución de la lengua frente al latín, anquilosado, muerto. Algunos anticuarios de la cultura añoran los tiempos de Cicerón, como si no fuese una época idealizada por la historia. Reyes, humanista que ama la tradición, y moder-

¹⁵ En *Calendario*, 1924.

¹⁶ En *La experiencia literaria*.

no, escribe: «Desafío al latín clásico a expresar con sus propios recursos y entregado al enredijo de sus declinaciones —etapa anterior a la especialidad sintáctica que representan las partículas regimentales—, lo que yo me soy capaz de expresar en mi castellano vulgar del siglo XX». En ocasiones se ha comparado la evolución de la lengua hispana en América con lo sucedido al latín en sus dominios románicos. Los puristas se escandalizan y vuelven a Calderón, a Cervantes o a Garcilaso, como antes se acudía, en beato socorro, a Séneca, Horacio o Virgilio. Las ortopedias culturales pueden ser ayudas o impedimentos para que la lengua ande en libertad. La literatura es una creación viva, entre los diccionarios de autoridades y el habla popular. El purismo a contrapelo la anquilosa y el lenguaje vulgar la encanalla. Ni el preciosismo de la torre de marfil, ni la obviedad palurda, sin gracia. La literatura nace de la lengua viva y la cultura, las transforma y las recrea. Entre la erudición de los cultos y el coloquialismo de los meramente hablantes, el escritor escoge las palabras y los giros, destruye y reordena.

La literatura es una extraña flor, imaginada y perenne. No es una flor de plástico o de seda, tan al uso hoy día, ni un hierbajo. Explicaba Reyes: «Pero hay una flor perdurable, y es la de las artes o las letras, la que se nombra o la que se figura, la ausente de todo ramillete, que decía el maestro Mallarmé. Cuando todas estas maravillas naturales se hayan marchitado, todavía seguirán luciendo, con intacta virtud, esos cuadros y aquellos poemas en que el hombre se ha apoderado de las primaveras del mundo». Una flor eterna parece una contradicción, pues en la belleza efímera, según el tópico, está la grandeza de la flor. La literatura es una flor perdurable: hermosa metáfora de Reyes. Entre la hojarasca de tantos libros escritos siempre florecerá la poesía, clásica y moderna, sencilla e intelectual, con el encanto de lo efímero y la grandiosidad de lo perenne. De una ciudad antigua sólo permanece, a veces, el testimonio de una inscripción; de una cultura, el perfume sutil e inmarcitable de algunas obras artísticas. Prosigue Reyes en su prosa poética, metafórica: «Conforme la flor se traslada de la tierra al espíritu, gradualmente se va trocando menos mortal. Pero también el cultivo de lo efímero, si ello es hermoso, posee sus encantos irónicos. La mente se venga de la muerte adorando lo que vive un día». Así el arte es una búsqueda de la inmortalidad. El artista es el hombre que espanta la esfinge de la muerte, creando la inmortalidad de la flor, su propia inmortalidad en la obra creada. Es el vacío de la página en blanco, la nada del lienzo tensado, la soledad del mármol o del bronce, lo que lleva al artista a escapar de la muerte y dar forma al silencio que desea hablar, expresando los mundos interiores. Es irónico que el hombre, mortal, burle a la propia muerte; que algo tan efímero como un cuadro, una melodía o un romance de autor desconocido, sobrevivan a su época, mientras alguien contempla, escucha o lea tales vestigios de cultura. A veces, un ángel pasa por la inspiración; de las emociones y de la desilusión, del sufrimiento y la esperanza (arenas y cenizas, agua y estiércol, sol), surge la flor, rara y perenne del arte; siempre eterno y actual, no nos engañemos; pues lo que sólo es moderno, es lo anticuado de ayer que de nuevo se repite. No hay nada más viejo que la vanguardia, pues es la última moda, desde siempre, vieja, anquilosada. La vanguardia parece que está en la mañana, pero está en el ayer, de estreno permanente, de apariencia.

América como utopía en la obra de Alfonso Reyes

I

La obra de Alfonso Reyes es amplia y diversa; por momentos se podría llegar a pensar que el lector se encuentra ante una suerte de enciclopedia de gran estilo. Es lógico, pues, que entre los muchos tomos de sus obras encontremos trabajos sobre la historia de América, Grecia, diversas literaturas y alguna que otra nota excéntrica sobre la economía argentina durante la Independencia. Sin embargo, hay textos, fragmentarios y dispersos, que parecen escritos obedeciendo a una ley distinta a la que rige una enciclopedia; me refiero a los que escribió Reyes sobre el sentido de América. Alfonso Reyes (1889-1959) vivió uno de los tres momentos más importantes de la historia de México. El primero fue la Conquista, que abre la cultura del virreinato frente al mundo azteca e indígena; el segundo, la Independencia, que instauro el estado laico; y, el tercero, al que nos referimos, es la Revolución, que se inicia en 1910, poniendo fin al porfiriato. Alfonso Reyes no pensó en profundidad ninguno de estos tres momentos aunque, aquí y allá, tuvo frases inteligentes, observaciones nuevas y silencios graves. De estas tres conmociones, la que le hizo escribir más fue la del descubrimiento de América, pero no tanto el descubrimiento de México y el enfrentamiento de dos civilizaciones como la idea de América que se iniciaba; tampoco escribió sobre la formación de una conciencia nacional, tema de un deslumbrante libro de Jacques Lafaye¹. Reyes tuvo, desde el principio de su carrera como escritor, una inclinación hacia la armonía que le llevó a ir reuniendo datos, y en las diversas ocasiones en las que se le invitó a actos culturales y políticos relacionados con América y Europa como diferencia o relación, como aspiración o problema, Reyes fue pergeñando una idea —no original— de América como utopía, es decir, América como el posible *tòpos* (lugar) de ese no-lugar que soñó Platón para ejemplo político, y que los renacentistas dibujaron con pelos y señales en cartas marinas y textos fabulosos.

II

En 1915, estando Reyes en Madrid, escribe una de sus composiciones de más alta calidad literaria: *Visión de Anáhuac*:² imaginación poética en un prosa que combina la reflexión sobre los documentos históricos —Bernal Díaz, Gómara— con un lenguaje

¹ Quetzalcoatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México. FCE, 1977.

² Visión de Anáhuac, OC, vol. II, FCE, 1956.

tan transparente como el valle que describe. Es un texto de exaltación de las riquezas de la cultura de Tenochtitlán, una «historia natural» con fuertes tintes paradisíacos. En esas páginas se hace evidente el refinamiento de una civilización: arquitectura, agricultura, cocina, artesanía, jardinería, pintura; todo descrito por los ojos de alguien que hace un recuento del ágora. Anáhuac es un espacio abierto, zoco o medina donde se agitan comerciantes y sabios, hombres y mujeres sencillos que trasiegan en la ciudad de los lagos. Hay también, en esta prosa de Reyes, alguna crítica, no al mundo azteca, sino al que iba a venir «De Netzahualcóyotl al segundo Luis de Velasco, y de éste a Porfirio Díaz, parece correr la campana de secar la tierra. Nuestro siglo nos encontró todavía echando la última palada y abriendo la última zanja». Si traigo a colación estas páginas tempranas de Reyes es porque se trata de una visión utópica del México precolombino. Es verdad que desde su título se anuncia que no es historia ni crítica, tampoco síntesis: es una *visión*. La altura de su valle permite a Reyes calificar a esa zona de «otoño perenne» y del «lugar más transparente del aire»; pero hay mucho de ahistórico en su visión. El mundo azteca fue un estado que sometió a multitud de tribus, gentes a las que sacrificaban —en períodos de crisis, diariamente— en número alarmante. Su concepción de la historia como un orden cósmico les hacía considerar el sacrificio como una regeneración de la unidad perdida. La sangre alimenta al sol, centro de su mundo religioso. Junto a los perfumes y alegre luminosidad de esa arcadia descrita por Reyes, aquellos hombres debían oler, a poco que corriera una ligera brisa, la sangre de los numerosos sacrificios. Además de que Tenochtitlán transparentaría el dolor y la miseria de tantos pueblos sometidos que, día a día, veían cómo eran servidos a un dios solar y, en muchos de los casos, ajeno. Obviamente, no voy a hacer una crítica, desde el final del siglo XX (siglo lleno de horrores políticos y humanos, aunque también de logros sociales inusitados), sino sólo recordar que esa gran civilización estaba sujeta —como muchas otras— al terror de la historia. ¿Por qué entonces Alfonso Reyes nos dio una visión maniqueísta, poetizante —no en el sentido lingüístico sino conceptual— de Anáhuac? La razón más fuerte que encuentro es que, en su filosofía de la historia, América aparecía como la proyección desiderativa de la utopía que alimentó a los intelectuales renacentistas, y posteriormente, a misioneros, políticos y filósofos de siglos venideros.

III

La idea de utopía se inicia hacia el 355 a. C. con el *Timeo* y el *Critias* de Platón. En ellos se habla de la Atlántida, un pueblo situado más allá de las columnas de Hércules, una isla, por más señas, tan grande como Libia y Asia juntas. Platón fecha el hundimiento de la Atlántida sobre el 9.540 a. de C. Esta idea platónica no cuenta, al parecer, con tradición en el mundo griego ni egipcio. Platón usa esta Atlántida como espejo crítico y ejemplo para Atenas. La idea quedó adormecida, pasó por Séneca (*Última Tule*) y despierta con vigor en los humanistas del Renacimiento que al dedicarse a estudiar y traducir a Platón, Plutarco, Aristóteles y Tolomeo, entre otros, encuentran en esta labor la noción de la fabulosa tierra desaparecida. La idea del paraíso forma parte de los estratos más profundos de la psiquis humana, es la nostalgia de la unidad perdida que ha alimentado siempre a las religiones y a las diversas formas del arte; pero esta

concepción de una polis como la proyección de los sueños de justicia, es, en rigor, nueva. José Antonio Maravall, en su libro *Utopía y reformismo*,³ ha señalado que la utopía no es una imagen que pueda pertenecer a cualquier cultura y a cualquier momento histórico, sino que «llega a ser lo que es en la historia de la mentalidad de los pueblos europeos, aproximadamente sobre 1500, en el momento pleno de la época del Renacimiento». Y más adelante insiste en que no se puede hablar de utopías antes de la obra homónima de Tomás Moro (1516). Gracias a la obra de Moro, donde se acuña el término, «se revela y se comunica tal imagen a políticos, escritores, viajeros, etc.» En la misma obra mencionada, Maravall concreta más y dice que la utopía se forma en manos de burgueses en los que se han ido perdiendo los elementos misticoides del milenarismo. Este pensamiento no corresponde tanto a una *visión* de la ciudad ideal, del mundo ideal, como a un intento de racionalización. Maravall habla de burgueses, pero no de clase burguesa, como lo hace Servier, sino que se refiere al burgués «en el sentido de una versión social del tipo humano que lo hace aparecer como el sujeto de una reforma bajo condiciones técnicas racionalizadas de un mundo secularizado». Más que la clase, es el individuo que ésta produce.

Si bien parece cierto que en el Renacimiento, como piensa Maravall, se establece de manera racional la idea de utopía, no creo que esta manifestación del pensamiento pueda ser acotada con tanta precisión; lo que sí parece preciso es la ruptura que se opera en el seno de este sueño del paraíso terrestre: la ruptura afirma que el sueño existió, que se dio en diversas literaturas y que se transforma a raíz del descubrimiento de América en un deseo que adopta forma política. Alfonso Reyes apunta que la «utopía clásica de la Edad de Oro, poco a poco se había convertido en el sueño del Paraíso Terrestre. (...) Bruneto Latini, el maestro de Dante, contribuye a la proliferación de supuestas tierras incógnitas. Y el Aliaco, suma autoridad de Colón, cree en la existencia de gente beatísima, en los hiperbóreos casi inmortales». No es raro que Reyes nos diga que «en el origen del descubrimiento de América hay una exacerbación mitológica». Y en el mismo texto, escribe esta otra frase que enlaza el descubrimiento con la imaginación poética: «El descubrimiento de América fue el resultado de algunos errores científicos y algunos aciertos poéticos».

Tanto Colón como Martín Alonso Pinzón buscaban ese sueño de la isla prometida, la Antilla el primero y Cipango el segundo. Con el descubrimiento, la imagen del mundo se extiende a toda la tierra, la historia se hace universal y comprende a toda la humanidad. La Atlántida sumergida se le revela a Reyes, en su sueño de una América unificada y federal, como la esperanza de lograr la perfección social y humana. América: *eutopía*, el lugar del bien, de lo bueno.

La pasión por la cultura de la utopía llevó a Alfonso Reyes a ir recogiendo una gran bibliografía sobre el tema. En *No hay tal lugar*,⁴ recoge los textos que publicó sobre este asunto desde 1955 a 1959. A lo largo de estas páginas, Reyes nos da una bibliografía escuetamente comentada de un material ingente de textos utópicos que oscilan en-

³ Utopía y reformismo en la España de los Austrias. Siglo XXI, Madrid, 1982.

⁴ No hay tal lugar, OC, vol. XI. Ver también los artículos «Sirtes», «Ultima Tule», «Junta de sombras» y «Los trabajos y los días».

tre los que pueden clasificarse de reforma política y los de fantasía, aquellos que sitúan la utopía en el pasado o en el futuro. Aunque Reyes tenía una gracia especial en el arte de matizar, no tuvo lo que se puede llamar un pensamiento crítico. En la primera página del librito citado, define así a la utopía. «Utopía en marcha son los impulsos que determinan las transformaciones sociales; sueños preñados del éxito y del fracaso que llevan en sí todos los sueños, y hasta recorridos interiormente por ese despego de las contingencias que, en último análisis, se llama ironía».

Reyes pone como ejemplo la idea del pacto social como fundamento filosófico de las sociedades y nos recuerda que es una idea anunciada por Pitágoras, esbozada por Althusio y Grocio, desarrollada por Hobbes en el *Leviatán*, pasa por Spinoza y Locke, es denominada «contrato» social en Rousseau, y Kant la interpreta como criterio general de justicia. Visto así, todo intento de mejora de la sociedad es utópico o tiene orígenes tales; pero si miramos los hechos, el llamado pacto social, no es ninguna bicoca; es, sí, una de las formas de acercamiento a la justicia de los pueblos democráticos, un equilibrio relativo en la distribución de las riquezas sujeto a su vez a ideas de política económica general, etc.

Reyes, con su proverbial erudición, da un repaso a la revolución francesa donde observa, en los enciclopedistas, el germen de esa búsqueda de felicidad proyectada en las reformas sociales; vuelve a las utopías retrospectivas y nos señala las desafortunadas Batuecas, las Hurdes donde al parecer en pleno siglo XX sus habitantes preguntaban aún por Felipe II. En estas exaltaciones del pasado, Reyes retrocede a los orígenes de nuestra cultura: Platón y sus idealizaciones de la Atenas arcaica, a Plutarco, a la antigua Lacedemonia (Tácito), la Florencia de Dante y el elogio de las virtudes hispánicas en Quevedo. En pocas páginas, desfila ante nosotros un maremagnum que, aunque quiere pasar por una misma idea, no logra convencer. El hombre siempre ha idealizado y ha tratado de proyectar esa idealización fuera del tiempo o en espacios que, por poco conocidos, carecen de historia. Pero englobar todas estas aspiraciones en un mismo concepto nos parece confuso. Lo que sí parece más claro es que Reyes está buscando los fundamentos para una idea que no acaba de decir, la idea de nación. En un reciente artículo de Pierre Vidal-Naquet (*La Atlántida y las naciones*)⁵, escribe: «En la época de las luces, la Atlántida es una especie de sustituto del pueblo judío en la economía de la historia universal. Más exactamente yo hablaría aquí de la Atlántida como sustituto nacional. El pueblo que antaño fue la Atlántida es un pueblo elegido, y merece la primacía que toda potencia imperial considera que posee.» Ya se verá más adelante cómo para Alfonso Reyes fue una obsesión la idea de América como teatro del bien.

En ocasiones Reyes parece que va a rozar un tema en verdad candente: cuando habla de utopía y socialismo y ve en los revolucionarios del XIX las huellas del utopismo, e incluso nos recuerda que así denominaban a algunos de ellos, como utopistas, para diferenciarlos de los otros, los «socialistas científicos», Karl Marx, Engels, etc. Fiel a su pasión bibliográfica, Reyes bucea en los orígenes literarios de estos socialistas utópicos: *El testamento de Jean Meslier*, obra escrita por un párroco francés, el *Código de la Naturaleza* del Abate Morelly, que se trasluce en Rousseau, el tratado *De la legislación*,

⁵ «*La Atlántida y las naciones*», Letra números 11 y 12, 1989.

del Abate Mably, etc. En 1937 Reyes sugiere que la utopía pertenece al pensamiento político de izquierda, que es el espíritu que alimenta a aquéllos que confían en América como sueño de perfección: «Cierta sublevación, cierto disgusto contra lo que nos rodea, unido al propósito de mejorarlo; por otra parte —y esto es lo esencial— cierta fe en las cosas abstractas; en lo que, prácticamente hablando, todavía no existe». Frente a estas características generales, define a la derecha como una actitud que se «apoya siempre en lo concreto, en lo histórico. Su naturalismo la lleva a dudar de que el hombre pueda ser mejor de lo que ha sido. La izquierda, que viene del espíritu, se alimenta de las abstracciones: la igualdad política, la justicia, la economía racional: lo que no nace de la historia». Aunque hubiera estado bien que Reyes se extendiera y enfrentara estas ideas con sus realidades, apunta lo importante: la derecha encuentra su fundamento en la historia, los valores «establecidos», los ideales de Roma o la moral católica; pero olvida decir que también está habitada por abstracciones: el honor, la unidad, la negación de las diferencias por sustracción... No creo necesario recordar que el movimiento nazi se apoyaba en ideales de una abstracción vertiginosa; o que, entre nosotros, Franco entendió su sublevación contra la república como una cruzada hacia una supuesta unidad heredera de los Reyes Católicos. Creo que Martin Buber en *Caminos de utopía*⁶, acierta con mayor profundidad cuando advierte que para la escatología —que forma parte casi siempre de las actitudes religiosas de la derecha— el acto decisivo viene de arriba; pero para la utopía, lo decisivo está desplazado hacia la libertad: «Todo está sometido a la voluntad consciente de los hombres, y hasta puede calificársela de imagen de la sociedad esbozada como si no hubiera otros factores que esa voluntad». Ahora bien, en ese creer que todo puede estar regido por la «voluntad consciente», reside, creo, ese mecanismo ingenuo propio de todos los textos utópicos, incluido el más determinante de todos, el de Tomás Moro. Las sociedades o las islas utópicas se basan en la creencia de que la razón es capaz de articular de manera absoluta la relación pregunta-respuesta de manera satisfactoria. En este sentido sí me parece pertinente lo que han señalado algunos psicoanalistas: que en la utopía hay un retorno al útero, el lugar donde aún no hay distancia entre el deseo y su satisfacción. Más certero aún me parece lo que ha pensado Cioran⁷ cuando escribe que «en su designio general, la utopía es un sueño cosmogónico *al nivel de la historia*». El mismo Buber, en la obra citada dedica un capítulo a las ideas políticas de Proudhon (en más de un concepto profundamente modernas: fue el gran crítico del comunismo *avant l'histoire*) en el que explica que éste «considera que el verdadero camino de la humanidad está en libertarse de erróneas creencias en los absolutos, en escapar del dominio de la fatalidad. “El hombre ya no quiere que se le mecanice. Sus afanes se enderezan a la desfatalización”. De ahí proviene también la “repugnancia general contra todas las utopías de organizaciones políticas y de credos sociales”». Proudhon arremete en *Filosofía del Progreso* (1851) contra las ideas utopistas de Owen, Fourier, los saint-simonistas e incluso las ideas positivistas de Augusto Comte. Por un lado, Reyes tenía razón: las utopías se han basado en el espíritu de perfección y justicia de unos cuantos hombres —intelectuales y religiosos— que soñaron

⁶ *Caminos de utopía* (Pfade in Utopia, 1950), ed. esp. FCE, 1955.

⁷ *Histoire et utopie*, Gallimard, 1960. Ed. esp. Tusquets Editores, 1988.

la etapa última, desiderativa, del mundo social; pero no dijeron cómo se evitaba, sino que abolieron las raíces de la enfermedad por decreto. Reyes omitió hablarnos de las ideas de su tiempo: el socialismo, el anarquismo, la democracia, etc.; las verdaderas vías concretas de acceso a la historia. Lo humano y lo social es mucho más diverso y dinámico de lo que pretenden los sueños utópicos, hijos del ejercicio de la razón que se abre paso en el Renacimiento, pero también de una profunda necesidad de la armonía. Creo que es acertado lo que dice Emilio G. Estébanez en la introducción a su edición de *Nueva Atlántida*, de Bacon⁸, al indicar que subyace un factor «psicológico en todas las fabulaciones atlántideas o de otro jaez. Existe un empeño en el hombre por reducir a una visión unitaria toda la multiplicidad, variada y confusa, de la realidad». Maravall es aún más sentencioso: «No se planifica la libertad —dice pensando en las utopías— sino que se planifica para la libertad». La lectura de los textos utópicos —*Utopía* de Moro (1515-16), *La ciudad del Sol* de Campanella (1620), la *Nueva Atlántida* de Bacon (1626), la *Oceana*, de Harrington (1656) me producen la sensación, y el horror intelectual, de que en ellos se han suprimido las realidades *hundíendolas* en la estructura. No hay pasión sino aritmética. En Besalem, por ejemplo, la ciudad perfecta de Bacon, no hay lascivia, porque todos los ciudadanos «se respetan a sí mismos». Pero la lascivia no se deroga. Sorprende que, refiriéndose a los textos citados, Reyes escriba que «la ancha respiración del Renacimiento corre por estas obras: libertad y cultura, alegría de pensar, y de pensar bien». Extraña lo de «pensar bien» y «alegría de pensar». ¿Un pensamiento alegre? ¿Se refiere Reyes a un pensamiento sobre lo humano, sobre la historia? No creo: éste siempre ha sido dificultoso y polémico. Y pensar bien se puede aplicar a Hume o Kant, pero no al pensamiento de estas obras, por más de un concepto interesantes. Reyes se entrega a la felicidad de un pensamiento sin sangre donde lo que se piensa coincide siempre consigo mismo. Aquí, como en muchos otros lugares, el pensamiento político de Alfonso Reyes fue vago, ahistórico, general. Cedió a los placeres de la erudición, no al desafío de la historia. Por eso no había contradicción en su *Visión de Anáhuac*. Aunque Reyes no desconocía los horrores sin paliativos de Moctezuma, cerró los ojos y dibujó una república ideal. Enamorado de los textos utópicos, escribió otro. Hoy sabemos, también se sabía ayer, que es un texto poético, un manojo de páginas de gran calidad, y que forma parte del reino remoto de nuestra imaginación, donde nadie muere porque la unidad es el orbe, no el individuo.

No fue Reyes el único que pensó en América como un continente original, con un destino singular, pero en algunos este pensamiento es más crítico. Edmundo O’Gorman escribió diversos trabajos sobre la idea de América. En *La invención de América* (1958), O’Gorman investiga el cómo y cuándo aparece América en la conciencia histórica, y repite y amplía el pensamiento de que América «representa en grado de excelencia el devenir histórico de la especie humana». Esta es la idea central de Reyes, repetida más obsesivamente en los períodos de grandes crisis europeas: la guerra del 14, la guerra civil española y la europea. Reyes, al ver que Europa se desgarraba, pensó

⁸ Nueva Atlántida, traducción, introducción y estudio de Emilio G. Estébanez, Mondadori, 1988. En ediciones del mismo autor: La ciudad del Sol, Mondadori, 1988, Utopía, Zeros, S. A., 1980.

que los americanos eran, por lenguas y cultura, los herederos que habrían de llevar a cabo, a extremos de perfección social y humana, lo que Europa no había logrado. Sin embargo O’Gorman señala que el ser de América consiste en que su devenir —él emplea un lenguaje ontológico—; al realizar la idea que la forma, deja de ser propiamente americana su historia. Lo propio de América no es la unidad —en su origen— sino la diversidad. América es, por un lado, la invención de la cultura del Renacimiento y sus posteriores influencias, pero es también el diálogo entre los diversos pasados incaico, azteca, etc., y el presente unificador de la historia moderna. Cuando digo diálogo no me refiero tanto a una respetuosa influencia como a una controvertida y, en ocasiones, sangrienta relación. Lo que O’Gorman dice es que al cumplirse América como realidad, como resultado de su propio devenir histórico, refuta o se desembaraza de la proyección de los ideales y sueños de Europa. No es esto lo que pensaba Reyes; para el regiomontano, «el destino de América está en seguir amparando los intentos por el mejoramiento humano, y en seguir sirviendo de teatro a las aventuras del bien». Sorprenden estas frases calderonianas y positivistas, aparte de ingenuas, de Reyes. Es en el año 1933 cuando escribe esto. ¿América como escenario de la representación de los sueños del Renacimiento y de la Ilustración? No nos dice en qué consiste ese bien, ni cuál es el argumento de la obra. Tampoco si el texto habrá de representarse tal cual o adaptado a las circunstancias del lugar. Yo creo que su pasión por la literatura utópica —en el siglo XX, que sería distinta una pasión semejante en otros siglos— en vez de por la meramente política, contribuyó a entorpecer en Reyes su visión de América. Cito algunas líneas más donde, entre sueños, trata de recoger los *disjecta membra* de América: «Soñamos, como si nos acordáramos de ella (Edad de oro a la vez que Tierra Prometida), en una América coherente, armoniosa, donde cada uno de los fragmentos, triángulos y trapecios encaje, sin frotamiento ni violencia, en el hueco de los demás. Como en el juego de dados de los niños, cuando cada dado esté en su sitio tendremos la verdadera imagen de América» (1934). Y dos años después: «Nuestra América debe vivir como si se preparara siempre a realizar el sueño que su descubrimiento provocó entre los pensadores de Europa: el sueño de la utopía, de la república feliz, que prestaba singular calor a las páginas de Montaigne». Y en 1937: «Los que siguen concibiendo a América como posible teatro de mejores experiencias humanas son nuestros amigos». En 1939 reitera esta idea y en 1940 vuelve sobre ello: «Agradecemosle en buena hora que se sientan inspirados en el grande ideal de un continente que, desde su aparición en la historia, siempre ha anhelado ser el teatro donde se ensaye una humanidad más justa y feliz». Siguiendo su buena voluntad, Reyes piensa que «para América no hay más raza que la raza humana». Olvida la historia de Argentina y del Brasil, y hasta las anécdotas ocurridas entre Juárez y Maximiliano respecto a la tez oscura del primero. Me refiero a los problemas del primero, no del segundo. Reyes fue un hombre que creyó en la democracia, y escribió que «sólo ella puede salvarnos, por cuanto ella importa la plena y cabal circulación de la sangre, con todos sus nuevos acarreos por todo el organismo social» (1942); pero nos habla de ella en términos biológicos.

Nunca escribió de manera extensa sobre los siglos XIX y XX, y no nos dio una imagen crítica de estos períodos tan convulsos. Reyes se disculpa por no hablar de asuntos cercanos, políticos, con estas palabras: «Nuestra incumbencia esencial, el problema po-

lítico, el problema de la conciencia entre los hombres, es muy largo para el trecho de una vida. No tenemos tiempo ni fuerza para resolverlo». Habría de esperar México la llegada de historiadores como Ignacio Rubio Mañé, o de ensayistas de la lucidez y controversia de Revueltas y Octavio Paz, entre otros, para enfrentarse en verdad con lo que significaba ser mexicano y buscar las salidas *en* la historia. Reyes está enamorado de la armonía, fue su musa y su abstracción; y hacia ella supeditó los aspectos humanos y relativos de la historia. De vez en cuando opinó sobre algún acontecimiento histórico: un caso, la intervención francesa, a la que ve con falta de crítica para su país, pues olvida que los conservadores, temerosos de Juárez, apoyaron la llegada de Maximiliano de Austria, y que fue cuando éstos descubrieron que el austríaco era más liberal que el propio Juárez, cuando le quitaron su apoyo. Por otro lado fue lúcido al ver en la revolución mexicana un impulso más que una idea; a diferencia de la revolución rusa, la mexicana se fue «esclareciendo sola conforme andaba; y conforme andaba, iba descubriendo sus razones cada vez más profundas»; pero no continuó, la historia le pillaba demasiado cerca; al hombre y al diplomático. Ante este desafío, el ensayista se replegaba. Las respuestas de la historia son a veces tremendas. América ha sido el teatro de proyecciones europeas y norteamericanas: el comunismo y la explotación de las riquezas. Sus escritores más valientes han criticado ambas representaciones y, desde actitudes no siempre semejantes, buscan una forma política donde América no sea una idea, sino una posibilidad de diálogo: el espacio de la aparición de las voces en su diversidad. Las revueltas actuales oscilan entre las visiones del estado con tintes religiosos y las ideas democráticas: un estado laico, relativo, no absoluto, donde no siempre las piezas encajan, pero tratan de vivir en su diferencia. El ejemplo mecanicista de Reyes es paralelo a la estructura mecánica de la utopía: el lugar donde no sobra nada ni falta nada. América tuvo su origen en los sueños utópicos, pero desde el momento en que apareció en la conciencia universal dejó de ser un no-lugar para parecerse mucho a todos los lugares de este mundo. Un lugar donde no hay que dejar de soñar, pero sin que el sueño anule la historia, porque ésta siempre acaba —a diferencia de la Atlántida— mostrando su multiforme rostro.

Juan Malpartida

Alfonso Reyes y la Argentina

Aproximación a la Argentina

Vida y literatura están unidas íntimamente en Alfonso Reyes. Supo discernir muy bien las formas diversas en que ambas se mezclan y, además, todas sus obras guardan una relación estrecha con las circunstancias distintas de su biografía, cuyo conocimiento sirve para captar la significación más profunda de aquéllas. Como ha escrito Ernesto Mejía Sánchez: «La vida y la propia vida sí han quedado de idéntica manera firmemente impresas en la obra. Y esto es tan cierto que el mismo Reyes lo vivió como problema personal»¹.

Como él mismo decía, pensaba con la pluma, es decir, vivía en función de la literatura, y los capítulos diversos de su vida forman el marco de sus obras, cualesquiera fueran su género y asunto. París, España, México e Hispanoamérica son etapas de una trayectoria que Reyes recorrió intensamente, por lo cual todo lo que se refiera a dicha biografía es relevante para el análisis y comprensión de su obra.

Desde este punto de vista, sus relaciones con la Argentina revisten interés particular y nuestra contribución a su estudio consistirá en examinar, primero, las vinculaciones de Reyes con los autores y los libros argentinos en el marco de sus varias residencias en este país; en segundo lugar, consideraremos lo que significó esta experiencia para la personalidad del escritor, su pensamiento y su obra. Nuestro enfoque, pues, atenderá al desarrollo de su biografía pues estimamos que, de este modo, se pueden apreciar mejor las alternativas de esta relación.

Aunque Reyes no escribió sus memorias, dejó numerosos textos autobiográficos, con los cuales pensaba reconstruir el relato de su vida². Dichos textos, sumados a sus cartas, nos permiten asomarnos al proceso de su formación intelectual y, sobre todo, a lo que fueron sus lecturas primeras, de tanta importancia para la educación literaria.

¹ Ernesto Mejía Sánchez, «La vida en la obra de Alfonso Reyes», Humanitas (Nuevo León), 2 (1961), p. 358.

² Es enorme la cantidad de referencias autobiográficas que se hallan en las obras de Reyes. Una útil organización de las mismas fue hecha por Alicia Reyes, Genio y figura de Alfonso Reyes (Buenos Aires: EUDEBA, 1976), que aprovechamos para nuestro trabajo. Para la bibliografía: la más completa, hasta ahora, es la de Poullette Patout en Alfonso Reyes et la France, reseñada más adelante en la nota 5 y Alfonso Reyes, Antología general. Edición de José Luis Martínez (Madrid: Alianza Editorial, 1986). En cuanto a las obras de Reyes, utilizamos las Obras completas (México: Letras mexicanas-Fondo de Cultura Económica, 1955-1981) XXI tomos, que en adelante sólo mencionamos con la sigla OC, seguido del número romano correspondiente al tomo y el de la página citada. Sin embargo, como aún no han sido incorporados a las mencionadas OC, también hemos consultado los artículos en los cuales Reyes hizo «la historia de mis libros», en La Gaceta, del Fondo de Cultura Económica, en la Revista de la Universidad de México, en Armas y letras y en muchos otros libros de recuerdos literarios y políticos.

En ninguno de estos testimonios se refirió, en forma especial, a libros y autores argentinos, cuya importancia, sin duda, era inferior a la de las obras maestras, clásicas y modernas, que se suelen utilizar como base de una formación general, en la infancia y la juventud. Sin embargo, no debe descartarse que leyera a algunos de los poetas del romanticismo argentino que habían alcanzado cierta fama, fuera de los límites de su patria, como por ejemplo, Rafael Obligado, a quien se refiere en uno de sus escritos juveniles³.

Sus años de formación fueron de intensa lectura y en el caudal de los libros que devoró desde su infancia es posible que diera con algunos títulos argentinos; conjetura que se convierte en seguridad cuando llega el riquísimo capítulo del modernismo, donde es inevitable encontrarse con poetas como Leopoldo Díaz y Leopoldo Lugones. Pero carecemos de toda indicación precisa hasta los primeros años del siglo XX, cuando aparece un signo de advertencia. En una de las cartas que escribió a su amigo y guía, el humanista dominicano Pedro Henríquez Ureña —correspondencia de importancia capital para el estudio de ambas personalidades—, el 31 de enero de 1908, Reyes le contaba: «He visto hace poco una voluminosa revista argentina, muy seria, hecha por la juventud. Se titula *Nosotros*»⁴. El mexicano tenía, entonces, 18 años y ya había definido una conciencia firme de la función que le cabía a la juventud en la renovación intelectual de México. Es comprensible, pues, su interés por *Nosotros*, que bajo la dirección de los críticos Roberto F. Giusti y Alfredo A. Bianchi, había comenzado a publicarse en Buenos Aires en agosto de 1907, también como signo del cambio generacional y literario argentino.

Otra prueba de la influencia de *Nosotros* en México está en el hecho de que, tiempo más tarde, algunos jóvenes escritores vinculados con Reyes publicaron una revista que también llamaron *Nosotros* y que apareció entre 1912 y 1914.

En París

El primer contacto de Reyes con los escritores argentinos tuvo lugar en 1913, cuando llegó a París iniciando su carrera diplomática. Francia, y más concretamente París, era un centro de atracción para los hispanoamericanos y, desde luego, para los escritores que buscaban incorporarse al movimiento cultural que de allí irradiaba. Ya es conocido el carácter que tuvo esta relación de los americanos con París, profundizada, si cabe, a partir de Rubén Darío y el modernismo. Poetas, narradores, periodistas, políticos y diplomáticos acudían a esa ciudad tras la fama o la trascendencia, que únicamente parecía dispensarse desde París.

El primer nombre argentino que menciona Reyes, cuando llegó a París en agosto de 1913, es el del novelista Enrique Larreta, cuya obra *La gloria de Don Ramiro* (1908) había logrado una gran fama en las letras hispánicas. Larreta era una personalidad social y política y el gobierno argentino lo había hecho embajador en París (1910-1916),

³ Don Victoriano Agüeros, en *OC*, I, 285.

⁴ *Alfonso Reyes/Pedro Henríquez Ureña*, Correspondencia I 1907-1914. Edición de José Luis Martínez (*México: Fondo de Cultura Económica*, 1986), 75.

donde descollaba como hombre de mundo y fortuna, con lucimiento en el medio diplomático.

La pomposidad y el empaque de Larreta no armonizaban con el temperamento de Reyes y mucho mayor fue la impresión que le produjo el poeta Leopoldo Lugones, quien se hallaba en París con el propósito de editar, en francés, su *Revue Sudaméricaine*, que apareció, efectivamente en 1914 para interrumpirse por el estallido de la Gran Guerra⁵.

Lugones, mayor que Reyes, estaba en el apogeo de su gloria literaria y venía de regreso de una experiencia política socialista. Su inteligencia está pletórica de ideas y proyectos y tanto por sus rasgos de carácter —vigoroso, afirmativo, emprendedor—, como por las dotes de su genio literario, Lugones cautivó al joven mexicano, quien ya conocía su obra por tratarse de uno de los primeros poetas modernistas y por haberse difundido entre las nuevas promociones de escritores mexicanos.

Había una gran diferencia de temperamentos entre ambos y tanto Lugones como Reyes representaban muy bien los rasgos típicos de argentinos y mexicanos. No era una ecuación fácil de resolver y estas características han sido, muchas veces, un inconveniente para una relación cordial entre los nacionales de ambos países, tan definidos en la América hispánica. Pero por sobre las diferencias y matices, las personalidades de los dos escritores superaron estas circunstancias y la amistad surgió de inmediato.

En otra carta que Reyes escribió a Henríquez Ureña, el 6 de diciembre de 1913, se reflejaba la impresión que le causó el conocimiento de Lugones:

...Es el hombre más llano y natural del mundo, y está convencido de que todo amaneramiento delata una carencia fundamental de cultura. Odia la ignorancia y desdén a los poetas que no saben escribir *bien* en prosa. Es muy culto. De cuerpo regular, más bien alto. Sólo bigotes. Espejuelos. Acento argentino. Contento, orgulloso de su patria como problema *étnico*; en él he aprendido el orgullo de no tener problemas de *raza*. Bernard Shaw simpatizaría con su modo de ver. Todo mexicano suficientemente desinteresado sacará provecho de hablar con un argentino; es una perspectiva opuesta.⁶

Reyes encontraba realizados en Lugones algunos de los caracteres que él pensaba que debían completar la personalidad hispanoamericana. Abierto al enriquecimiento de lo distinto, no le molestaba que Lugones fuera tan diferente. Así, por ejemplo, elogia su llaneza, tan opuesta a la figura convencional del literato, y advierte que la posesión de una cultura auténtica y el dominio de la prosa son una ventaja superior, frente al poeta

⁵ El tema ha sido muy bien estudiado por Emilio Carilla, La revista de Lugones (La «Revue Sud-américaine»), en su: Estudios de literatura hispanoamericana (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977), pp. 259-285. Para las etapas biográficas de Reyes en París hemos utilizado la obra de Paulette Patout, Alfonso Reyes et la France; Les rapports de cet écrivain et diplomate mexicain avec la France et les Français au Mexique, et au cours de ses différents séjours en France, en Espagne, en Argentine et au Brésil (Lille: Université III, 1981). Se trata de la tesis doctoral de la autora, presentada en la Université de Bordeaux III en 1977. Es una obra monumental, completa en su información y documentación, pero sobre todo escrita con una compenetración fina y honda del personaje y su tiempo. La misma autora ha preparado: Valéry Larbaud-Alfonso Reyes, Correspondance 1923-1952; Avant-propos de Marcel Bataillon. Introduction y notes de Paulette Patout (Paris: Librairie Marcel Didier, 1972), con la cual se completa el tema, sobre todo en relación con Larbaud. Para el estudio de una visión general, es de imprescindible consulta otra obra, excelente, de Sylvia Molloy, La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle (Paris: P.U.F., 1972).

⁶ Alfonso Reyes/Pedro Henríquez Ureña, Ob. cit., pp. 232-233.

satisfecho con el dominio de un solo aspecto de la creación literaria. Lugones, quería decir Reyes, es todo lo contrario de esa figura menor que es el «poeta sudamericano», ignorante, pomposo y complacido con la limitación de su pequeña parcela literaria.

Además, Lugones no se lamentaba de ser americano y para un mexicano como Reyes, hijo de un pueblo en cuya condición la raza es un elemento esencial, el orgullo de superar el problema étnico afirmando la personalidad propia fue una lección de vida y cultura.

Reyes explicaba a su amigo dominicano que Lugones y él habían hablado de derecho, de pedagogía y de muchas cosas que no eran sólo la literatura; y se enorgullecía de que el argentino mantuviera esta conversación con él, como prueba de que apreciaba la índole de su inteligencia. Un libro de poesía, decía, se habría obsequiado a cualquier admirador y Lugones, por el contrario, lo había distinguido con el regalo de su libro *La reforma educativa* (1903). Lugones, en suma, escribía Reyes:

Es un hombre de todos los instantes, tiene cien mil aspectos, todos robustos y grandes. Me parece que todo americano tiene la obligación de imitar su energía y fecundidad. A Europa no le podemos hacer ningún bien; pero a nuestras pobres tierras americanas, sí. Y, para eso, hay que saber, como él, ser poeta y pedagogo (nunca ha querido ser profesor, sino director de enseñanza), historiador y periodista, erudito e imaginativo y socio de la *Bourse* de París.

Finalmente, le describía las lecciones que Lugones le había dado en materia de métrica latina, sobre la base de las *Geórgicas* de Virgilio:

Lugones es un intuitivo formidable, lee los hexámetros con canto de cura de iglesia (y el canto llano de iglesia es, con muchas probabilidades de verdad, el ritmo de la métrica antigua) y el resultado es perfecto.

Henríquez Ureña respondía al entusiasmo juvenil de Reyes con pareja admiración. Es el único poeta de hoy pariente de Góngora, le escribía, y agregaba que en México se lo admiraba «desaforadamente» y sólo era de lamentar que no se lo conociera bastante.

Esta primera reacción, sin embargo, se atemperó más tarde. Aunque Reyes y Lugones establecieron una buena amistad, alimentada por los intereses literarios que ambos compartían, las cosas no fueron fáciles entre el joven ensayista mexicano, que apenas se había iniciado en literatura con *Cuestiones estéticas* (1910), editado por Ollendorff en París, y el poeta argentino en plena expansión cultural.

En el comienzo de esta relación no hay rastros de desavenencias. Lugones lo invitaba a concurrir a la redacción de la *Revue Sudaméricaine*, le pedía libros —como *El casabel del halcón*, de Enrique Banchs—, le solicitaba direcciones mexicanas para el intercambio de su revista y le transcribía y comentaba los juegos de palabras y o glosolalias infantiles, que Reyes llamará más tarde «jitanjáforas»⁷.

⁷ *Ibidem*, p. 233.

⁸ *Ibidem*, p. 234.

⁹ Cfr. la carta que Reyes dirigió a Lugones en París, en 1914, en Ángel J. Battistessa, «Leopoldo Lugones y Alfonso Reyes (Documentos para la historia de una amistad)», *Boletín de la Academia Argentina de Letras (Buenos Aires)*, pp. 155-156 (ene-jun. 1975), 9-37.

Pero Reyes no colaboró en la *Revue Sudaméricaine* y cuando escribió a Henríquez Ureña, el 29 de junio de 1914, no titubeaba en estampar un juicio muy distante del deslumbramiento primero:

Lugones, si no se fue ya, pronto se irá a la Argentina, derrotado. Su *Revista* iba que corría al tipo *Revue de Deux Mondes* (¡de que ya Flaubert se burlaba!). Lastimó a todo el mundo con su incorregible argentinismo.¹⁰

En otra carta posterior —del 14 de julio—, contaba a Henríquez Ureña que le había transmitido su elogio a Lugones y que éste conocía al dominicano; agregaba que seguía sin saber si Lugones se había marchado y el 28 de julio lo confirmaba rotundamente:

La *Revue Sudaméricaine* sale este mes por última vez. ¡Oh derrota (de toda lucha por lo infinito)!¹¹.

Esta amistad no tuvo un final abrupto, como luego se verá, pero cabe señalar el carácter de esta primera aproximación directa de Reyes a los argentinos, por lo menos a través de un ejemplar singular como Lugones. Habrá que recordarla como pauta de una vinculación con la Argentina en la cual se definirán mejor los encuentros y desencuentros.

En España

Al estallar la Primera Guerra Mundial, como se sabe, Reyes se vio obligado a radicarse con los suyos en España, donde residió desde septiembre de 1914 hasta mayo de 1924. Diez años de tareas que le otorgaron su madurez literaria y donde tuvo oportunidad de volver a relacionarse con la Argentina y los argentinos.

Escritor por vocación pero también por obligación, Reyes emprendió toda clase de trabajos editoriales y periodísticos y, desde Madrid, siguió la marcha de la producción bibliográfica hispanoamericana y de los diarios y revistas que más le interesaban. En Buenos Aires, los diarios *La Nación* y *La Prensa* publicaban —y pagaban— las colaboraciones de escritores españoles e hispanoamericanos y algunos, como Unamuno, Azorín, Maeztu, Baroja o Pérez de Ayala, figuraban regularmente en sus páginas.

Reyes hizo, pues, gestiones para publicar en la Argentina e interesó a su compatriota el poeta Amado Nervo, que representaba a México en España, para colaborar en *Caras y Caretas*, una revista muy difundida en el mundo hispánico y donde habían colaborado firmas de hispanoamericanos, desde Darío y Rodó hasta las promociones más jóvenes.

Es de suponer, entonces, que leyó a escritores argentinos que eran conocidos en España a través de dichos diarios y revistas y de algunas editoriales de Madrid. También se deben acreditar los consejos de Pedro Henríquez Ureña, muy atento siempre a todo lo que se publicaba en la América hispánica y, desde luego, en Buenos Aires. Así, por

¹⁰ Alfonso Reyes/Pedro Henríquez Ureña, Ob. cit., p. 374.

¹¹ *Ibidem.*, p. 416.

ejemplo, recomendaba a Reyes que leyera la *Revista de filosofía* que editaba en Buenos Aires José Ingenieros; el mexicano, que estaba inmerso en el tráfigo periodístico y literario, le contestaba en carta del 14 de noviembre de 1917:

Leeré lo que me indicas de Ingenieros. Ahora tengo que leer cuantas revistas hay en el mundo.¹²

Desde su llegada a Madrid, Reyes había trabado relación con las figuras más notables de la vida intelectual española. Tuvo amigos, colegas y maestros, durante esos años que, a pesar de las penurias de los primeros tiempos, recordaría siempre como los más hermosos de su vida. En ese ambiente de pensamiento y literatura, José Ortega y Gasset ocupaba un lugar central, tanto por su obra filosófica y literaria como por la significación política de sus ideas.

Ortega acogió con simpatía al joven escritor mexicano. Le encargó trabajos editoriales y lo llevó a escribir a *El Sol*, el gran diario madrileño. Reyes, por su parte, retribuyó este gesto con un reconocimiento amplio y sin retaceos del magisterio de Ortega.

Pero en 1916 el filósofo viajó a Buenos Aires y volvió entusiasmado por la acogida que le habían hecho los argentinos, que no regatearon el homenaje a quien consideraron como una de las personalidades más importantes de ese tiempo.

En 1917 y en el prólogo del segundo tomo de *El Espectador*, Ortega elogió cordialmente a la Argentina: era un país que sabía reconocer las jerarquías —escribía— y su pueblo era más perspicaz, curioso y capaz de emoción que los mismos españoles. En la Argentina, Ortega veía alborear una España mayor y más nueva y concluía: «Buena parte de mis lectores preferidos están en Buenos Aires»¹³.

Reyes reaccionó dolido con la actitud de Ortega. No conocía la Argentina y no rebajaba los motivos que aquél tenía para elogiarla del modo como lo había hecho. Pero no aceptaba que toda la América hispánica se redujera a la Argentina; temía que la fuerza y el brillo de los textos orteguianos desfiguraran la imagen de una América que era más compleja y variada que lo revelado por la faz de un único país.

Con respeto y cortesía, como correspondía al reconocimiento del magisterio de Ortega y aunque sabía que éste era muy sensible a las objeciones, Reyes no vaciló en manifestar su disentimiento en una nota que publicó en 1917. Sostuvo entonces que, cuando Ortega viajó a la Argentina, atravesaba una crisis personal motivada por la reacción negativa que muchas de sus ideas habían provocado en España. En esa búsqueda de un ideal por tierras americanas, había mucho despecho hacia su propio país y unas ansias de reconocimiento. Así «podemos decir, con una sonrisa, que José Ortega y Gasset descubrió América»¹⁴.

Reyes se alegraba del hecho y sólo lamentaba que ese descubrimiento conllevara la impaciencia y el dolor por la propia España; pero, sobre todo, ¿podía reducirse la América hispánica a la Argentina?

¹² Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, *Epistolario íntimo (1906-1946)*. Tercer tomo. Recopilación de Juan Jacobo de Lara. (Santo Domingo: Universidad Nacional «Pedro Henríquez Ureña», 1983), p. 65.

¹³ José Ortega y Gasset, *El Espectador-II (1917)*. En su: *Obras Completas*. Tomo II. (Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1983), p. 131.

¹⁴ A. R., *Apuntes sobre José Ortega y Gasset*, en OC. IV, 261.

...Su visión de América es más bien gozosa, pero es más bien limitada. La Argentina es la morada de las Gracias americanas. De las Gracias, como las definen los modernos mitólogos: el espíritu de los deseos realizados. La Argentina es la tierra de la felicidad gratuita: una gracia son todas sus virtudes y sus riquezas, y allí la felicidad se reparte gratis. Todo viajero que desembarca en Buenos Aires se siente envuelto en un fuego de hospitalidad y agradecimiento. Lo primero que quisiera decir es: «gracias, muchas gracias»; o muchas «muchas Gracias», con mayúscula, que aquí da lo mismo. Si aquel personaje de Heine cantaba «Tirilí-tirilí», al oír hablar de un viaje a Italia, yo sé de muchos que, al hablar de un viaje a la Argentina, rompen a gritar: «Gracias, gracias».¹⁵

Reyes pensaba, pues, en una América más compleja, en la cual era urgente precisar lo que correspondía a la historia y lo que estaba reservado al futuro. Dialéctica planteada desde los comienzos de la vida independiente de las naciones americanas, y que las formas modernas de la sociedad, la política y la cultura todavía no habían sido capaces de solucionar con una integración armónica.

Reyes recordaba sus diálogos con Lugones en París y la reconvencción del poeta argentino a los mexicanos que se ataban demasiado a sus tradiciones históricas y a sus diferencias raciales, mientras que la Argentina apuntaba al porvenir, como los Estados Unidos y Australia, sin cuidarse de si tenían o no historia.

Con el equilibrio que le daba su formación clásica, Reyes había logrado un firme sentido de la historia y sus tradiciones. Abrazaba un liberalismo progresivo en política, pero lo enraizaba en el pasado. México atravesaba entonces los años terribles de la Revolución de 1910, que continuaba arrasando hombres, bienes, instituciones e ideas, sin que se vislumbrara el final de la tragedia. Ortega desconocía esa otra faz de la realidad hispanoamericana y Reyes se preguntaba:

Pues bien: si a nuestro escritor ha podido seducirle la América que ríe y juega; ¿podría seducirle igualmente la América que llora y combate? Ha admirado el músculo en reposo, la belleza estatuaria de la línea que se recrea en su quietud robusta. ¿Admiraría igualmente el músculo que se contrae bajo el agobio de un duelo nacional? ¡Ay, el grito de Eneas se trueca en mis labios: también en América hay lágrimas para las desgracias! A medida que se sube hacia el Norte, la América nuestra va dejando ver sus entrañas. Hay la América que disfruta, en pujante y gustoso regocijo vital, los beneficios de su juventud y su riqueza. Y hay la que resiste el empuje de ambiciones y poderes oscuros, manteniendo con estoicismo, y casi en completa soledad, la afirmación de su derecho a la vida.¹⁶

Este reproche mostraba la visión honda y dramática que Reyes tenía de la que llamaba, con palabras de Martí, la América nuestra, y que su sensibilidad para los valores estéticos tenía una correspondencia exacta en la severidad y la valentía de su estimativa moral. Pero a pesar de que la envolvió en una extremada discreción, no se ocultaba la ironía con que reconvenía lo que consideraba un entusiasmo ingenuo y desprevenido de Ortega, motivado, en lo profundo, por la satisfacción personal ante el homenaje argentino; todo lo cual había impedido al filósofo conocer, en toda su integridad, la realidad trágica de América.

Ortega supo, naturalmente, del disenso del mexicano y aunque no cambiaron palabras ni aclaración alguna, la relación entre ambos se enfrió. La flecha de Reyes quedó

¹⁵ *Ibidem.*, pp. 262-263.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 263.

vibrando en el flanco que Ortega había dejado al descubierto y allí se generó un resquemor tácito que, como veremos, reaparecerá años más tarde¹⁷.

Regreso a París

En 1920 Reyes fue reincorporado al servicio diplomático de México y a fines de 1924, y mientras todavía estaba en España, surgió la posibilidad de que se lo trasladara a Buenos Aires, donde la legación se transformaría en embajada, con Reyes como el primer embajador. Pero el tema se demoró y, finalmente, fue designado enviado extraordinario y ministro plenipotenciario en París, función de la cual se hizo cargo en diciembre de 1924. Comenzaban los que José Luis Martínez ha llamado «los años mundanos, de 1924 a 1938» y que son los de su actividad diplomática más intensa¹⁸.

Mientras Reyes vivió en Francia —y ya como una personalidad literaria consagrada—, amplió, si cabe, su relación con los escritores hispanoamericanos que, como siempre, se congregaban en París, donde había tomado vuelo el fomento de las relaciones entre Francia y «l'Amérique Latine», como uno de los aspectos de la política exterior francesa, después de la Guerra Mundial.

Reyes proseguía con la idea de colaborar regularmente en las revistas y diarios argentinos, siempre bajo el consejo de Pedro Henríquez Ureña, quien se había instalado en la Argentina en 1924 y comenzaba a recorrer los laberintos académicos, literarios y editoriales, mientras orientaba a Reyes sobre la mejor manera de escribir en *La Nación*, *Nosotros*, *Proa* y *Valoraciones*¹⁹.

Como diplomático, Reyes mantenía vinculaciones con otros colegas hispanoamericanos; con el embajador de la Argentina, Federico Álvarez de Toledo, llegó a proyectar un programa de intercambio comercial que desarrollaría cuando fuera destinado a la Argentina, como ya estaba planeado. También recogía informes y noticias sobre este país, para lo cual aprovechaba su amistad con los escritores franceses vinculados con la Argentina. Tal era el caso de Jules Supervielle, el poeta francouruguayo que solía pasar largas temporadas en Montevideo y Buenos Aires. Supervielle estaba muy bien relacionado con los ambientes intelectuales de la capital argentina, donde hasta ejercía cierto magisterio sobre las promociones de escritores. Otro gran escritor francés que tenía conexiones argentinas era el poeta y novelista Valéry Larbaud, que se hizo amigo de Reyes y, como Supervielle, le trajo las noticias de un brillante narrador y poeta argentino: Ricardo Güiraldes, quien solía pasar temporadas largas en Francia, junto a su esposa Adelina del Carril. El azar de los viajes impidió el encuentro personal de Reyes y Güiraldes, pero el conocimiento de la personalidad y la obra del argenti-

¹⁷ Para el estudio de las relaciones entre Ortega y Reyes, es indispensable la consulta del libro de Bárbara Bokus Aponte, *Alfonso Reyes and Spain. His dialogues with Unamuno, Valle Inclán, Ortega y Gasset, Jiménez and Gómez de la Serna* (Austin, University of Texas Press, 1972).

¹⁸ José Luis Martínez, Introducción a A. R., *Antología... ya cit.*, 12.

¹⁹ Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes: *Epistolario íntimo* (1906-1946), tercer tomo, recopilación de Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo, Universidad Nacional «Pedro Henríquez Ureña», 1983, págs. 290/293.

no y, sobre todo, de la estima en que se le tenía en los medios literarios franceses, fueron adquisiciones de Reyes durante esta residencia en París²⁰.

El prestigio de Reyes y esta simpatía por el lejano país que aún no conocía directamente, explica que participara en el homenaje a Paul Groussac, viejo escritor francés radicado en la Argentina, donde había llegado a convertirse en un maestro de la prosa castellana y director de la Biblioteca Nacional. En el acto, que se realizó en la Sorbona el 25 de noviembre de 1925, Reyes pronunció un discurso celebrando la significación de Groussac como un espíritu universal que había buscado la concordia entre los hombres, por encima de las limitaciones de lenguas, países y culturas, sin que ello representara perder las raíces ni la casta. Dijo entonces Reyes:

Es un precursor de la concordia. Pero —¡cuidado!— con su decoroso nombre de familia bien grabado en el corazón. El descastamiento es como una caída, hijo ciego de la gravedad. La conciliación de ambientes, el equilibrio superior que ascienden desde la pequeña verdad de campanario hasta la verdad universal —saltando, con todo respeto, por encima de los prejuicios, útiles para muchos—, es un empeño varonil en que los más débiles se queman.²¹

Este elogio encerraba una percepción de su propia actitud integradora, también abierta a la comprensión plural de lenguas y literaturas de Europa y América.

Otro centro de relaciones culturales era la librería de Adrienne Monnier, que frecuentaban Larbaud, Supervielle y argentinos como los Güiraldes, Eduardo Bullrich y Victoria Ocampo, la gran escritora empapada, como muchos de sus compatriotas, de literatura francesa. También Reyes acudía con asiduidad, en sus recorridas por las librerías de París, uno de los hábitos entrañables que adquirió durante su larga residencia en Europa y que conservó toda su vida.

También se relacionó con un curioso personaje argentino: Emilio Lascano Tegui, poeta y ensayista que se hacía llamar «el Vizconde» y que entre otros libros era autor de *De la elegancia mientras se duerme* (1923). Había logrado quedarse en Francia como conservador del Museo de San Martín, situado en Boulogne-sur-Mer y animaba con su chispa a la colonia argentina e hispanoamericana de París, a cuya vida literaria estaba, de algún modo, incorporado.

Otra amistad fue la de Alejandro Sux, seudónimo de Alejandro Maudet, poeta y periodista argentino que residió muchos años en París, donde fue secretario de Rubén Darío y colaborador de la revista de éste, *Mundial*. De entusiasmos libertarios en su juventud, Sux fue un animador de la obra de los hispanoamericanos en Europa y representó a diarios como *La Prensa*, de Buenos Aires. En ese tiempo dirigía en París la «Maison des grands journaux iberoaméricaines» y Reyes utilizó sus servicios para la propaganda de la política mexicana, cuyo prestigio había sido afectado por los desórdenes que tenían lugar en aquel país. Sux representaba a *El Nacional* de México y Reyes le hizo viajar y escribir artículos en defensa de la política del presidente Plutarco Elías Calles.

Muchas circunstancias aproximaban, pues, a Reyes a las cosas argentinas, pero lo que más pesaba en su ánimo era el conocimiento que tenía del movimiento renovador que se operaba en la literatura de Buenos Aires, bajo el patrocinio y magisterio de Ricardo

²⁰ Cfr. P. Patout, Ob. cit., pp. 267-273.

²¹ A. R., Homenaje a Paul Groussac (1925), en OC. IV, 458.

Güiraldes. Como lo señala Paulette Patout, es posible que Reyes alentara una «secreta envidia» por esos países ricos del Río de la Plata que no habían conocido la guerra ni la revolución, y que experimentara

esa atracción un poco mítica que esos países lejanos y tan diferentes de su México natal, comenzaban a ejercer sobre él. Sobre todo después de la guerra, Reyes pensaba que en todos los niveles el interés de las diferentes repúblicas de América estaba en la unión.²²

Al comenzar 1927, Reyes supo que concluía su embajada en Francia y que su nombramiento en Buenos Aires era inminente. El mes de marzo estuvo dedicado a las despedidas de París y en uno de los banquetes el vizconde Lascano Tegui le dedicó un simpático poema humorístico. En junio ya se hallaba con su familia en México y se enteró de que el cargo de Buenos Aires sería elevado al rango de embajada cuando él tomara posesión del mismo. El 3 de junio partieron los Reyes hacia Monterrey — cuna de su familia—; de allí pasaron a New York para embarcarse y llegaron a Buenos Aires el 1 de julio de 1927.

En Buenos Aires

Reyes llegaba a la Argentina con una mezcla de decepción, interés y curiosidad. Lamentaba no haber regresado a España, como era su deseo sincero, ya que estaba en la plenitud de su carrera literaria y el ambiente madrileño lo consideraba uno de los suyos en un lugar destacado. La posibilidad de escribir y, sobre todo, de publicar, se ofrecía en Madrid mucho más propicia que en ninguna otra parte.

Lo que sabía de los argentinos y de parte de su literatura incitaba su curiosidad por el país que había producido un movimiento renovador con personalidades como Lugones y Güiraldes. También contaba con las opiniones favorables de Supervielle y Larbaud, a lo cual había que sumar su propia experiencia con los argentinos conocidos en París, aspecto que si bien no arrojaba un saldo demasiado positivo, en razón de las diferencias de talante y actitud con los mexicanos, tampoco había resultado del todo negativo.

La Argentina a la que llegó Reyes en 1927 atravesaba una etapa histórica relativamente exitosa. En el orden político, se vivía en la plenitud de la república liberal y democrática. Desde 1916, cuando se produjo la apertura a la participación popular, mediante el sufragio universal sin fraudes ni limitaciones, se venía advirtiendo una renovación tanto en la clase política como en otros aspectos de la sociedad. Se vivía una transformación social como resultado del ascenso al poder de la Unión Cívica Radical, encabezada por su líder, Hipólito Yrigoyen, a quien había reemplazado en la presidencia otro radical, Marcelo T. de Alvear. Este gobierno, iniciado en 1922, se desarrollaba pacíficamente, las instituciones funcionaban regularmente y una bonanza económica permitía extender los beneficios de la riqueza del país hacia sectores cada vez más vastos. Abundancia, normalidad y prosperidad que favorecían a la cultura, de modo que se gozaba de una verdadera edad de oro en la educación, el pensamiento, las letras y las artes.

²² P. Patout, *Ob. cit.*, pp. 346-347. *La traducción es nuestra.*

Hasta el mismo presidente Alvear contribuía a este clima social. Tenía una personalidad propia y vigorosa, pero, a diferencia del ascético Yrigoyen, gustaba de una política a la europea, más concretamente, a la francesa, pues había vivido largos años en París y era el típico argentino enamorado de las formas de sociabilidad parisina. Estaba casado con una cantante lírica retirada, que patrocinaba la música y las artes y conge-
 nió con Reyes en ideas y sentimientos.

Como dijimos, el mexicano ya conocía mucho de la realidad argentina. Además de escritor era un diplomático y por razones de oficio estaba informado de las características políticas, económicas y culturales del país donde iba a actuar. También dijimos que su amigo Henríquez Ureña le había proporcionado detalles de la vida literaria argentina, y hasta advertido acerca de los defectos y virtudes de la sociedad cultural que lo recibía.

Los amigos de Reyes, además, le abrieron el camino. Desde España, por ejemplo, Azorín había escrito sobre la personalidad del mexicano cuando, en 1924, se pensó que viajaría a la Argentina. El artículo de Azorín se publicó en *La Prensa*, de Buenos Aires, el 18 de mayo de 1924 y difundió los rasgos sobresalientes de la personalidad de Reyes, entre un público más amplio que el de los jóvenes intelectuales que ya conocían muchos de los artículos y libros aparecidos en Madrid, junto a los escritores españoles que representaban la renovación estética y literaria.

Henríquez Ureña lo presentó a su círculo de amigos, a quienes hasta les había leído cartas de Reyes, y el 2 de julio de 1927, apenas desembarcado éste, lo recibió el artículo Alfonso Reyes, publicado por Henríquez Ureña en *La Nación*; por cierto uno de los mejores estudios que se han hecho sobre el tema, con atención particular a su condición de poeta, aspecto que, hasta entonces, los críticos apenas si habían advertido.²³

Reyes comprendió que una de sus primeras tareas era conquistar la buena voluntad de la sociedad argentina, tanto por razones profesionales como por su propia vocación de hombre cordial y generoso. No era fácil, pues esta sociedad, no obstante las apariencias de una simpatía pronta y superficial, no estaba habituada a otorgar un lugar destacado a un hispanoamericano. El tipo de gente entre la cual debía moverse un diplomático era de un gran esnobismo y solía reservar sus favores para las personalidades europeas, que venían con el aura prestigiosa de refinamiento —real o ficticio— que concedían, de antemano, a todo extranjero, sobre todo si era francés o inglés.

Un mexicano, por más que fuera embajador y escritor, tenía que vencer esos prejuicios si quería imponer el respeto a su persona, objetivo que a Reyes le interesaba, en primer lugar, porque tenía que ver con el éxito de su misión diplomática.

Comenzó por instalarse en una casa a la altura de la jerarquía que quería para su representación. En otros tiempos la habían ejercido figuras como las de Amado Nervo y Enrique González Martínez y el nuevo México intelectual era conocido por las misiones que, pocos años antes, habían cumplido en la Argentina Antonio Caso y José Vasconcelos. El cargo fue elevado al rango de embajada y el 8 de agosto de 1927 se presentó al presidente de la República, Marcelo T. de Alvear.

²³ Pedro Henríquez Ureña lo recogió en su libro *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. (Buenos Aires: Babel, 1928).

Mientras se sumergía en sus obligaciones protocolares y sociales, Reyes se ponía en contacto con la gente de letras, sus colegas y los que mejor sabían de su personalidad auténtica de escritor. El grupo de la revista *Nosotros*, por ejemplo, le ofreció un banquete el 24 de agosto, al cual asistió el ministro de Instrucción Pública, Antonio Sagarra. Pronunciaron discursos Ricardo Rojas, una de las mayores personalidades del mundo de la cultura, Emilio Suárez Calimano, crítico y poeta, por la dirección de la revista, Aníbal Sánchez Reulet, por los jóvenes estudiantes de la Universidad de La Plata, y el famoso poeta Baldomero Fernández Moreno. Reyes contestó con una hermosa pieza oratoria donde presentó sus ideas sobre la Argentina.

Henríquez Ureña estaba contento con la llegada de su mejor amigo y luego de advertirle de que en la Argentina se daba un excesivo cuidado por las apariencias, un apresuramiento superficial en el aprecio de los valores y una estima particular por los bienes materiales, que tanto se prodigaban como se regateaban, lo presentó a sus amigos, como ya dijimos. Entre ellos estaba el matrimonio del crítico de arte e ideas, Julio Rinaldini, su mujer Nieves Gonnet —con quien Reyes entabló una amistad muy cordial— y su hermana Perla. Al grupo se sumó Manuela, la mujer de Reyes.

La actividad principal de Henríquez Ureña tenía lugar en la Universidad de La Plata, donde se desarrollaba una labor de notable jerarquía académica en torno al filósofo Alejandro Korn, bajo cuya égida comenzaba a escribir un grupo que se manifestaba en la revista *Valoraciones*, donde colaboraba Henríquez Ureña y para la cual solicitó trabajos a Reyes. El ambiente de La Plata, además, era muy sensible a los temas hispanoamericanos porque allí estudiaban muchos jóvenes procedentes de otros países del continente y sus profesores acentuaban su interés por todos los problemas de América. Reyes, por lo tanto, fue muy bien acogido desde el primer momento.

También se hizo amigo de Victoria Ocampo, en torno de la cual se movilizaba uno de los núcleos más activos e interesantes de la sociedad de Buenos Aires. Riquísima, patricia, muy hermosa e inteligente, Victoria era un ejemplo del tipo intelectual que se daba en cierta sociedad «porteña», a la cual ella representaba de una manera paradigmática, a pesar de las apariencias de singularidad o rebeldía con que gustaba de presentar su excepcional talento.

Algunas de estas mujeres de Buenos Aires que rodeaban a Victoria Ocampo eran un caso muy particular. Como sus maridos, ricos estancieros, vivían un afrancesamiento total en modas y costumbres, pero también se entusiasmaban con el arte y la literatura y acompañaron a Victoria en las actividades que ésta desarrollaba para lograr una divulgación de alta calidad en materia de artes plásticas, música y literatura.

Este era el grupo vivaz y curioso que había rodeado a Ortega cuando visitó Buenos Aires. Integran la Sociedad de *Amigos del arte* y otros núcleos donde nombres como los de Dora y Elvira de Alvear y Elena Sansinena de Elizalde —y muchas más— constituían un círculo activo, curioso de celebridades.

Reyes estaba muy bien dotado para ganar el apoyo de esta sociedad, tanto por su simpatía personal como por su educación y su rango social, que también era el del patriarcado mexicano, acostumbrado al poder político y al prestigio público. Además tenía un dominio perfecto del francés y de la cultura francesa y con este pasaporte podía franquear las puertas de esta sociedad.

Victoria Ocampo ya lo conocía por su obra, antes de que llegara a Buenos Aires, y Reyes quedó impresionado por ella desde el primer momento. Así anotaba en su *Diario*:

Victoria Ocampo, diosa colosal, volante, en manto de plata como un Rubens sin carnes flojas, en esta catarata de síes.²⁴

Pero, también, con ella era difícil llegar a intimar. Reyes le reprochaba ser demasiado arisca con él y ella lo acusaba de ser poco sincero, y aunque el mexicano la asedió de muchas maneras para lograr una atención franca y auténtica, Victoria sólo le correspondió con una estima limitada estrictamente a lo intelectual. Solían escribirse en Buenos Aires y ella no ocultaba la frivolidad de justificar su inasistencia a una conferencia de Reyes con la excusa de tener la boca un poco hinchada. En otras cartas lo llamaba, en broma, «flor azteca», en ese tono que los argentinos llaman «de cachada» y que suele herir, sin remedio, a quien lo sufre²⁵.

Un tercero que cabe suponer introdujo cierta discordia en estas relaciones; debe haber sido José Ortega y Gasset, quien llegó a Buenos Aires en agosto de 1928 y que también sentía una gran admiración por la hermosa escritora. Ya vimos que Ortega no era afecto a Reyes y en muchas ocasiones Victoria Ocampo le hizo partícipe de ciertas observaciones al proceder del filósofo español, como lo cuenta Reyes en su *Diario*. No es excesiva suspicacia suponer que, con todos estos comentarios, era muy difícil acceder a una relación más sincera con la temperamental Victoria.

De todos modos, ella y Reyes coincidieron plenamente en su interés por las letras francesas, donde era sabido que éste gozaba de una especial consideración. Además, desde Buenos Aires continuaba leyendo y estudiando temas de literatura francesa. La obra de Stéphane Mallarmé, por ejemplo, era una de sus preferidas y cuando en la Sociedad de *Amigos del Arte*, se organizó un «festival Mallarmé», el 13 de octubre de 1929, Reyes pronunció una conferencia en la cual leyó alguna de sus traducciones; Victoria Ocampo recitó, en su magnífico francés de actriz, otros poemas mientras se tocaba música de Ravel y Darius Milhaud y se oían las canciones que interpretaba Jeanne Bathy.

Con otros escritores

Sus relaciones con los escritores argentinos fueron una mezcla de entusiasmo, interés, curiosidad y tacto diplomático. A comienzos de la década de 1920 había comenzado en Buenos Aires un movimiento literario renovador, que seguía las pautas del «vanguardismo» europeo y español.

²⁴ Alfonso Reyes, *Diario. 1911-1930. Prólogo de Alicia Reyes. Nota del Dr. Alfonso Reyes Mota. (México: Universidad de Guanajuato, 1969), Anotación del 17-10-1927. Cfr. Blas Matamoros, Genio y figura de Victoria Ocampo (Buenos Aires: EUDEBA, 1986).*

²⁵ Cfr. Alfonso Reyes/Victoria Ocampo, *Cartas echadas (Correspondencia 1927-1959). Edición y presentación de Héctor Perea. 8. Serie Correspondencias. Colección cultura universitaria, (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1983), p. 15. La «flor azteca» era un curioso número de feria: en un pequeño escenario se exhibía un florero sobre el cual se asentaba la cabeza de una mujer, efecto que se lograba mediante un juego de espejos que no captaba el espectador. La cabeza contestaba acertijos y preguntas del público. En una anotación de su *Diario*, del 10-1-1929, Reyes dice que ese número lo presentaba un mexicano. Yo recuerdo haberlo visto en una feria de Buenos Aires en los primeros años de la década de 1930 y, por cierto, era muy popular.*

Los jóvenes escritores estaban patrocinados por el filósofo Macedonio Fernández, el novelista Ricardo Güiraldes y el poeta Oliverio Girondo. Las actividades editoriales corrían por cuenta de Evar Méndez, seudónimo de Evaristo González, también poeta.

Estos grupos habían comenzado por publicar la revista *Proa* (1923 y 1924-1926), a la cual sucedió otra, de mucha mayor importancia: *Martín Fierro* (1924-1927), con la cual se inició uno de los períodos más notables de la historia de la literatura argentina. Entre los nombres de quienes promovieron este movimiento figuran los más valiosos de las letras de este país: Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Ricardo Molinari, Franciaco Luis Bernárdez, Eduardo González Lanuza, Ernesto Palacio, Conrado Nalé Roxlo, Cayetano Córdova Iturburu, Ulises Petit de Murat y muchos más.

Henríquez Ureña había elogiado este grupo, pero a Reyes no le agradaba el tono zumbón y el estilo irreverente de los vanguardistas, que abusaban de los chistes y chirigotas a costa de otros escritores. Además, él mismo había sido objeto de un comentario nada respetuoso, publicado por Roberto Mariani en la revista *Proa* (1924), donde si bien se lo elogiaba, también le hacían unos comentarios irónicos y ambiguos de gusto dudoso²⁶.

La estética de estos jóvenes era análoga a la de Reyes. Tenían la misma simpatía por autores franceses como Supervielle, Larbaud, Jean Giraudoux, Marcelle Auclair, por españoles como Guillermo de Torre, Benjamín Jarnés, Ernesto Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna y Gerardo Diego y mexicanos como Xavier de Villaurrutia, Eduardo Villaseñor, Bernardo Ortiz de Montellano y Salvador Novo. Por ello, cuando llegó a Buenos Aires, colaboró en *Martín Fierro* con *Verso y prosa*²⁷.

Relaciones más afectuosas mantuvo con el ya mencionado grupo de La Plata, tan próximo a Henríquez Ureña. Pensó poner el prólogo a una obra de Aníbal Sánchez Reulet y cuando Juan Manuel Villarreal editó los dos únicos números de su revista *Don Segundo Sombra*, Reyes le envió una colaboración, *Estética -Estática*, acompañada de esos poemas-cartas simpáticos y graciosos que solía dirigir a sus amigos²⁸.

La presencia de Reyes como una especie de hermano mayor, entre guía y maestro de los escritores jóvenes, ha sido recordada por el novelista y poeta Ulises Petit de Murat, quien dice que cuando llegó Reyes, ellos estaban todavía abrumados por la muerte de Güiraldes y que el mexicano, con su cultura, su agudeza intelectual y su sentido del humor se ganó, de inmediato, una primacía tácita dentro del grupo. Como escribió Petit de Murat:

No se refugiaba en la polvorienta penumbra de la academia y los falsos consagrados. Respondía a nuestro anhelante llamado. No pasaba nuestra época de sumisión filial: buscábamos siempre, aunque sin confesarlo, al maestro. ¿Sabe Alfonso Reyes en qué medida lo fue, sin proponérselo, de nuestra generación?²⁹

²⁶ Roberto Mariani, «Un arbitrario apunte sobre Alfonso Reyes», *Proa* (Buenos Aires), 4 (sept. 1924).

²⁷ Esta etapa está admirablemente estudiada en P. Patout, Ob. cit. pp. 459-515.

²⁸ A. R., Diario, ya cit., pp. 227-228.

²⁹ Ulises Petit de Murat, Recuerdo argentino de Alfonso Reyes, en *AAVV*, Páginas sobre Alfonso Reyes, (Monterrey, N. L.: Universidad de Nuevo León, 1957). Tomo II, p. 438.

La adhesión de estos jóvenes era justificada. Reyes era un modelo de intelectual, tanto por su maestría en las letras clásicas y contemporáneas como por su generosidad y gracia y, además, porque se prestaba cordialmente a la camaradería literaria. También lo reconoce Petit de Murat:

No había en Reyes ninguna interferencia pedagógica. Simplemente, era como si su vehemencia interior alcanzara para sacar fuera de su rostro y más allá de su voz de timbre muy cortés, como ocurre con la mayoría de los mexicanos, la inmensa riqueza que yacía en las encrucijadas de su espíritu y de su conocimiento. Pero estos yacimientos auténticamente portentosos nunca lo transformaron, como suele ocurrir, en una momia parlante y académica.³⁰

Conoció también al impresor Francisco Colombo, el mítico dueño del taller de San Antonio de Areco, que había impreso la primera edición de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, y que gozaba de gran prestigio por el refinamiento y cuidado de sus trabajos gráficos. El sueño de los escritores era que sus libros salieran de estas prensas y uno de sus clientes más entusiastas era el poeta Ricardo Molinari, quien se hizo muy amigo de Reyes, tanto por este amor a las ediciones cuidadas, como por la profunda adhesión de ambos a la literatura española, rasgo que no era frecuente entre los escritores argentinos y que Molinari había vigorizado en su trato con otro poeta y profesor de La Plata, Arturo Marasso, a quien también conoció y frecuentó Reyes.

Con el grupo de jóvenes escritores y en función de ese magisterio tácito que había asumido, Reyes pensó en convertirse en el editor de una colección literaria. Sus amigos le pedían una revista, pero él pensaba que ésta comportaría obligaciones que podrían interferir con su función diplomática y que la miscelánea de nombres y temas, propia de una publicación periódica, era poco satisfactoria. Se propuso, pues, la edición de pequeños libros, casi folletos, como los que en Madrid había sacado Juan Ramón Jiménez, o los «Cuadernos literarios» que Reyes había editado junto a José Moreno Villa y Enrique Díez Canedo. Estos textos de dimensiones reducidas —como los de la Colección Universal, de Calpe, y los Clásicos Populares, de Calleja—, circularían mejor dentro del torrente indiscriminado del mercado bibliográfico.

Así nacieron los «Cuadernos del Plata», para los cuales contaba con la ayuda, siempre entusiasta, de Henríquez Ureña, a quien Reyes pensaba editar junto con textos de Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo, Francisco Luis Bernárdez, Sergio Piñero, Eduardo González Lanuza, Xul Solar, Ricardo Molinari y Enrique Bullrich. También los mexicanos Genaro Estrada, Antonio Castro Leal y Julio Torri.

Para las ilustraciones había pensado en Norah Borges, original dibujante y pintora cuya calidad plástica había impresionado a Reyes. Estaba casada con el crítico español Guillermo de Torre, quien se había radicado en Buenos Aires en 1927 y que, incorporado al movimiento renovador, colaboraba en la actividad editorial y literaria argentina. También pensó en la hermana de Victoria, Silvina Ocampo, poeta, como ilustradora.

Pidió colaboraciones y el primero en acudir fue Henríquez Ureña, quien le entregó los originales de dos ensayos: *Trazos graves* y *En la orilla*, textos que, sin embargo, no aparecerán en dicha colección.

³⁰ V. nota 29.

Otra amistad que hizo Reyes fue la de Jorge Luis Borges, con quien compartía la misma pasión literaria: dialogaban, intercambiaban libros e informaciones y para éste, que se iniciaba en la carrera de las letras, el magisterio del mexicano era invaluable. Antes de conocerlo personalmente, Reyes había leído a Borges —Henríquez Ureña le tenía en gran estima— y cuenta Petit de Murat que cuando, en ocasión de dar una conferencia, Reyes dijo que Borges era uno de los escritores que mejor utilizaban el idioma, éste, que estaba entre el público, se avergonzó tanto, que abandonó el salón a tropezones, abrumado por el elogio.³¹ Borges le propuso editar a otros autores argentinos en los «Cuadernos del Plata». Textos como *Fausto*, de Estanislao del Campo, *El matadero*, de Esteban Echeverría, *Santos Vega*, de Rafael Obligado y *Juan Moreira*, de Ricardo Gutiérrez; además de algunas viejas milongas criollas, trozos de poesía gauchesca y versos para jugar el truco, tema que interesaba a Borges y para el cual logró atraer la curiosidad de Henríquez Ureña y Reyes³².

Animado por estos proyectos, Reyes quiso publicar un *Epistolario* de Victoria Ocampo y un volumen de textos de Ricardo Güiraldes, para lo cual solicitó la autorización de su viuda, Adelina del Carril, quien lo remitió a Víctor González Lamain y a Enrique Bullrich, en una gestión que tuvo problemas e inconvenientes.

También proyectó una antología de la poesía norteamericana contemporánea, pero para todo ello era imprescindible un apoyo económico, el cual obtuvo de Evar Méndez, quien editaría los «Cuadernos del Plata» como una colección de la Editorial Proa, de su propiedad.

Así salieron en 1929, los *Seis relatos*, de Ricardo Güiraldes, encabezados por un poema de Reyes, «A la memoria de Ricardo Güiraldes»; *Cuaderno San Martín*, de Jorge Luis Borges —el tercero de sus libros poéticos y el que obtuvo ese año un Premio Municipal de Poesía— y *El pez y la manzana*, poemas de Ricardo Molinari.

Otro proyecto fue la edición de los poemas inéditos de Francisco López Merino y los de Ezequiel Martínez Estrada; un tomo con los estudios mallarmeanos y otro con producción poética original del mismo Reyes, quien estaba contento con su empresa y con la ayuda que le prestaban sus jóvenes amigos. Así escribía en su *Diario*:

Es realmente encantador para mí ver cómo me ayudan a trabajar los muchachos argentinos. Cada uno trae un libro, un dato, una revista, un recorte de periódico. Conmovedora y nueva situación para mi espíritu. ¿Cómo poder volver esta caricia?³³

Pero la empresa no duró, porque Evar Méndez impuso su preeminencia de financista en la dirección de los «Cuadernos»; Reyes no quiso aceptarlo y se desligó de los mismos. Este fracaso hizo aflorar a su espíritu un sentimiento de amargura y desencanto, al cual cabe suponerle raíces más hondas que sólo este disgusto por la ruina del programa editorial.

Reyes llegó a renegar de sus amistades literarias, casi sin distinciones, y cambió de opinión sobre los jóvenes escritores que antes le habían entusiasmado. La anotación de su *Diario* es terminante:

³¹ Borges-Buenos Aires (*Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires, 1980*), p. 52.

³² *Pedro Heriquez Ureña y Alfonso Reyes, Epistolario íntimo, ya cit. pp. 358-359. Carta del 29-I-1929.*

³³ A. R., *Diario*, p. 255. *Anotación del 5-II-1929.*

Estamos muy lejos. No estamos de acuerdo siquiera en el uso de las palabras. Los muchachos argentinos están llenos de prejuicios pro y contra de las cosas, independientemente de su valor literario.³⁴

Este arranque confesional muestra una herida causada por el choque con la sociedad argentina y sus escritores. A pesar de su reserva y discreción, Reyes se había acercado a los argentinos en una forma abierta, nada prevenida ni cautelosa. Había encontrado una sociedad elegante y culta, por lo menos en apariencia, que escondía tanto esos prejuicios que le dolían, como un desdén por los valores estéticos y éticos que Reyes tenía en alta estima.

La sociedad argentina, pensaba, estaba más preocupada por las convenciones exteriores, puramente formales, que por la conquista de una verdadera jerarquía espiritual. El esnobismo y la curiosidad no bastaban para alcanzarla. Había personalidades valiosas, sin duda, pero aún en ellas podían sorprenderse gestos y prevenciones que enmascaraban dichos prejuicios.

Por ejemplo, el que había frente a España y su literatura, tan próximos a los afectos más entrañables de Reyes. Hasta los escritores contemporáneos, estimados cuando se trataba de auténticos valores, solían provocar reacciones inaceptables, la incompreensión y hasta la burla.

En *Martín Fierro*, por ejemplo, se suscitó una polémica con *La Gaceta Literaria*, de Madrid, por cuál era la ciudad por donde atravesaba el «meridiano intelectual» de Hispanoamérica, tema provocado por el ya mencionado Guillermo de Torre. Este debate sirvió para desencadenar un torrente de agravios que exhibió el encono virulento de los escritores argentinos frente a sus coetáneos españoles y no se ahorraron groserías frente a los «gallegos» —denominación insultante en bocas argentinas—, que todavía pretendían dirigir y dar cátedra a los hispanoamericanos y, peor aún, a los argentinos.

Estos prejuicios también alcanzaban a otros hispanoamericanos, seres distantes y casi ignorados por la petulancia de muchos argentinos y de los cuales se salvaban muy pocos escritores. Reyes debe de haber sentido este desdén aunque a él, personalmente, por su posición y singularidad intelectual y literaria, no le alcanzase.

Finalmente, hay que anotar en este saldo negativo de su experiencia argentina, algunos problemas familiares derivados de su muy comprensible afición a las mujeres hermosas que, inevitablemente, arrastran un cortejo de situaciones comprometidas. Para no hablar de su situación económica, a la cual se refiere varias veces en su *Diario*, y al tipo de dificultades que, por otra parte, no lo abandonaron nunca, en razón de su ánimo liberal y generoso, amante de las buenas cosas de la vida, que también suelen tener su precio en dinero.

A pesar de estos contratiempos, Reyes administró con discreción su desencanto, y continuó con las obligaciones de la vida social y literaria de Buenos Aires. Incluso hasta planeó la edición de unos «Pliegos literarios», cuyo plan sometió a Victoria Ocampo en procura de una financiación adecuada. Alcanzó a aparecer, en 1929, en los «Cuadernos del Plata», *Papeles de Recienvenido*, de Macedonio Fernández y, finalmente, Reyes

³⁴ *Ibidem*, p. 283. Anotación del 24-VII-1929.

obsequió con un banquete a los colaboradores de su empresa editorial, al cual asistieron Borges, Colombo, Guillermo de Torre, Bernárdez, Molinari, Victoria y Silvina Ocampo, Eduardo Mallea y Xul Solar, entre otros.

Pero la actividad editorial de Reyes concluyó con esa revista que, como vimos, se había resistido a dirigir y que, finalmente, aceptó, bajo la presión de los escritores jóvenes que lo rodeaban. Se trata de *Libra*.

Como suele suceder en estos casos, hubo reuniones y discusiones preliminares. Reyes no quiso aparecer como director —aunque era el patrocinador principal— y Borges se alejó del grupo porque disintió con Leopoldo Marechal y con Francisco Luis Bernárdez, quienes acusaban al primero de transigir con escritores que ellos no consideraban lo suficientemente «puros» desde el punto de vista vanguardista.

Por fin, el 22 de agosto de 1929 se terminó de imprimir el primer —y único— número de *Libra*, en los talleres de Samuel Glusberg, impresor que solía tomar a su cargo muchas de las ediciones de estos escritores. Este número llevaba la indicación de *I-Invierno* y el primer trabajo era el ensayo de Reyes sobre *Las jitanjáforas*, que tanto interesaban a su autor. También aparecían poemas de Marechal, prosas de Macedonio Fernández, una *Silva*, de Gabriel de Bocángel con una nota de Ricardo Molinari, prosas de Bernárdez, cartas de José Martí, dos poemas de James Joyce, en versiones inglesa y castellana y un buen número de notas donde sobresalían las escritas por Reyes.

Reyes no intentó otras aventuras editoriales y se limitó a publicar, por su cuenta, algún trabajo suyo, como *Fuga de Navidad* (1929), que imprimió Colombo para la librería de Viau y Zona, que era el negocio de más importancia en ese ramo, en Buenos Aires. Sin duda lo habían cansado los conflictos y peleas entre escritores y cuando Victoria Ocampo le pidió su opinión sobre una revista que planeaba publicar con la ayuda del mencionado Glusberg y del norteamericano Waldo Frank —que había llegado a Buenos Aires, donde aquél había editado su libro *Nuestra América*—, Reyes rechazó la idea por «insulsa»; sobre todo después que Glusberg le contó sus desavenencias con Victoria Ocampo.

Otros encuentros

Entre las opiniones que Henríquez Ureña había comunicado a Reyes sobre el ambiente literario argentino, estaba su juicio adverso a Lugones, tanto por sus ideas políticas autoritarias opuestas al liberalismo del dominicano, como por el hecho de que el mismo poeta se apartaba de toda relación con los escritores que disentían con él o lo criticaban. Henríquez Ureña seguía respetándolo, pero no lo frecuentaba.

Reyes, que conservaba su admiración por el poeta, reanudó la relación establecida en París. Lo visitaba en la dirección de la Biblioteca del Maestro, desde donde, combatido o elogiado, ejercía una primacía intelectual innegable en la Argentina.

Los escritores jóvenes, inclinados en su mayoría a la izquierda, reprochaban a Lugones su autoritarismo militarista y su apego a las formas tradicionales del verso, pero Reyes pensaba que esa posición política, que tampoco él compartía, más que todo era un alejamiento de la realidad, pero que su genio le permitía siempre elevarse por encima de estas querellas.

Lo visitaba en la Biblioteca, pues conversaban de libros, ideas y personas, y Lugones exhibía su formidable versación, al par que le mostraba los ejemplares de libros raros que más podían interesar al insaciable curioso de bibliografía que era Reyes, sobre todo cuando se trataba de obras de la historia de México. En una de esas visitas, cuenta en su *Diario*, advirtió que bajo unos papeles había un bulto que resultó ser un revólver cargado. «A eso lo llamo yo el Poder Ejecutivo», confirmó Lugones. En otras ocasiones le contaba anécdotas de su vida y caían en la inevitable crítica de gente que ambos conocían. Así fue el caso del historiador mexicano Carlos Pereyra, cuya defensa del dictador Francisco Solano López, del Paraguay, atribuía a la influencia del venezolano Rufino Blanco Fombona, enemigo mortal de Bartolomé Mitre, presidente de la Argentina durante la Guerra del Paraguay.

También intercambiaban invitaciones a comer, y a pesar de las diferencias temperamentales, que ya señalamos, la amistad se consolidó y cuando unas turbas apedrearon la embajada mexicana —12 de enero de 1930—, Lugones se apresuró a manifestar su solidaridad, en contraste con otros escritores que adoptaron una prescindencia más cómoda.

En febrero de 1928 llegó a Buenos Aires, como embajador de España, Ramiro de Maeztu, cuyo apoyo al dictador Primo de Rivera le había ganado el repudio virulento de una gran cantidad de escritores liberales, precisamente los que eran amigos de Reyes en Madrid. Maeztu era una personalidad recia, definida rotundamente en contra de muchas de las ideas que prevalecían en la España de entonces, pero tampoco la mayoría de los escritores hispanoamericanos aceptaban esta postura; lo cual lamentaba Reyes, pues pensaba que Maeztu era una personalidad valiosa e interesante, con dotes oratorias y personales capaces de impresionar a la sociedad argentina.

Reyes, por ideas y temperamento, no simpatizaba con Maeztu y, aunque estimaba su inteligencia, le molestaba lo que consideraba rigidez moral, su oposición sistemática al mundo moderno y hasta su teología, capaz de llegar a cubrir la misantropía y el resentimiento. Carecía del vuelo lírico de Lugones —otro contradictor de su tiempo—, y hasta cometió imprudencias políticas llevado por su confianza excesiva en la función que podían tener los Estados Unidos en Hispanoamérica. Pero a pesar de estas diferencias, mantuvieron buenas relaciones y cuando Maeztu regresó a España, en febrero de 1930, se despidió de Reyes con una carta que lo emocionó, pues aquél condicionaba el porvenir de la hispanidad a la paz y la prosperidad de México.

Con Ortega y Gasset, lo repetimos, las cosas eran más difíciles, aunque por otras razones, y los esfuerzos y la admiración de Reyes no vencieron la desafección del filósofo español y se sorprendió de que cuando éste regresó a España —el 4 de enero de 1929—, ni se despidiera de él, pese a lo cual telegrafió sus saludos al barco en que aquél viajaba.

La estima de Reyes por Ortega era auténtica y le dolía que éste no hubiera aceptado mejor su disentimiento con algunos de sus puntos de vista. Admiraba mucho más a Ortega, por ejemplo, que Henríquez Ureña, quien luego de un entusiasmo juvenil ha-

bía llegado a concebir una actitud crítica más radical hacia el autor de *La rebelión de las masas*³⁵.

Balance de una experiencia

De los escritores argentinos que conoció en Buenos Aires no conservó Reyes un recuerdo positivo, aunque hubiera excepciones en este juicio general. Había tratado y leído a casi todos ellos y Baldomero Fernández Moreno, Benito Lynch, Rafael Alberto Arrieta, Enrique Banchs, Ricardo Rojas, Arturo Capdevila y Alfonsina Storni, por ejemplo, pasan por las páginas de su *Diario* y de sus libros de ensayos sin dejar una huella muy profunda, aunque señale certeramente sus valores, con los matices que sólo proporciona un conocimiento nada común del tema.

Borges y Molinari fueron, entre los escritores de la renovación «martinfierista», quienes intimaron más con él. El primero lo atrajo por su inteligencia, por su devoción literaria, por su talento creador y por su entrega total al mundo de los libros. Borges fue, sin duda, un puro escritor cuyo único universo verdadero era la literatura y así lo comprendió Reyes.

En cuanto a Molinari, otro extraordinario poeta argentino, la valoración de sus dotes literarias estaba unida al común aprecio por la literatura española, cuya tradición conocía cabalmente Molinari, quien, además de hacerle conocer aspectos del arte popular y de la música argentina, estaba vinculado al ya mencionado Arturo Marasso, docto conocedor de los clásicos, de la literatura española y de Rubén Darío, con quien Reyes tuvo oportunidad de departir sobre Góngora, tema que, como se sabe, lo tiene por uno de sus mejores conocedores.

El aspecto literario de las personas y las cosas era, sin duda, el que más atraía a Reyes, y sus simpatías estuvieron siempre con los apasionados, como él, por el arte y las letras. De allí su amistad con Guillermo de Torre, para quien tenía un lugar principal en la literatura hispanoamericana:

inicia o personifica en ella un tipo, un arquetipo nuevo: el hombre de letras cabal, el humanista sin miedo y sin tacha.³⁶

Pero, sobre todo, era el espíritu que mejor había sabido equilibrar su sentido de la tierra mexicana y americana con la universalidad propia de la razón y la cultura.

Mas quien llenó sus exigencias de afecto, simpatía y comunión literaria fue Pedro Henríquez Ureña, su amigo desde la juventud; ambos, fuera de sus patrias, estrecharon una relación que se había consolidado con el tiempo y las aventuras intelectuales por tierras lejanas. Henríquez Ureña colaboró en todas las empresas editoriales de Reyes; intercambiaban libros e informaciones y ambos se hicieron confidentes de alegrías y desencantos íntimos.

³⁵ En varias cartas de la correspondencia Henríquez Ureña-Reyes se encuentran críticas del primero al filósofo español. En una que le manda desde La Plata el 20-VII-1925, juzga que los filósofos más exigentes no comparan sus ideas ni los libros que traducía la Revista de Occidente. Cfr. Epistolario íntimo, III, p. 292.

³⁶ Guillermo de Torre, «Visita a Alfonso Reyes y panorama de sus obras completas», La Nación (Buenos Aires) (26 may., 1957).

Reyes cumplió con creces su misión, que, como dice José Luis Martínez, consistió en «hacer respetar, comprender y amar a México»³⁷. Tenía una conciencia seria de sus responsabilidades diplomáticas que, en su caso, adquirirían una significación mayor, debido a su prestigio en las letras hispanoamericanas.

En cumplimiento de estas obligaciones, publicó notas y artículos en diarios y revistas, ofreció conferencias y pronunció discursos, siempre como medios de hacer conocer ideas sustanciales, inaccesibles a la retórica vacua que acecha, implacablemente, en estas ocasiones. Firmó tratados y contribuyó eficazmente a la política exterior de su país.

Su carrera, sin embargo, le dejaba insatisfecho porque pensaba que en ella se le iba el tiempo que debía dedicar a su obra literaria. Apenas llegado a Buenos Aires y cuando comenzaba el tráfico de los compromisos oficiales, escribía en su *Diario*:

¿De qué puede servir vivir así, dándose a todo lo accesorio? No escribo, no leo, no pienso. ¡Ay de mi vida!³⁸

Más tarde, disgustado por el fracaso de los «Cuadernos del Plata», agregaba:

Nunca comprenderá nadie hasta qué punto estos años de Buenos Aires van siendo para mí —en todos los órdenes— una escuela de sufrimiento, paciencia, tristeza, aburrimiento y penuria material. ¡Mil veces mejores mis peores instantes de dolor y pobreza en mis días heroicos y claros de Madrid!³⁹

Tenía el sentimiento de descuidar su vocación más entrañable y de estar sacrificando lo mejor de sí mismo al Estado que servía:

Y sin embargo, este monstruo me está devorando. No hago más que servir mi cargo oficial, en mil sandeces obligatorias, llevando a la espalda el fondo de una inmensa melancolía.⁴⁰

En suma, que si a este descontento le agregamos el ya mencionado choque con una sociedad convencional, apegada a lo superficial y formalista, donde hasta el lenguaje perifrástico de los diarios atestiguaba el rechazo de toda comunicación directa, y aquellos problemas íntimos que se deslizan entre las líneas de sus cartas y su *Diario*, podemos concluir que en esta primera experiencia argentina, el saldo fue más bien negativo. Exceptuando, desde luego, relaciones como las que mantuvo con Borges, Molinari y algunos pocos —muy pocos— más. Su *Diario* es elocuente:

Peores cada vez más mis impresiones del ambiente literario argentino, donde a nadie le importa la literatura, sino la politiquilla literaria de los grupos o *patotas*. Y donde los individuos de los grupos se traicionan entre sí constantemente. A la realidad sustituye un fantasma de murmuraciones. Muy raro todo. Quédense solos. Yo, para mi coleteo, he decidido alejarme prácticamente y vivir con la mente en otra parte. Y no es queja contra «personas»: sería ingrato.⁴¹

³⁷ José Luis Martínez, Introducción... ya cit., 12.

³⁸ A. R. D. *Diario*, p. 205. Anotación del 12-IX-1927.

³⁹ *Ibidem*, p. 283. Anotación del 24-VII-1929.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 294. Anotación del 30-XI-1929.

⁴¹ *Ibidem*, p. 297. Anotación del 8-I-1930.

Esta opinión sobre la Argentina está expresada, en forma desde luego más discreta y moderada, en el discurso que pronunció por la Radio Buenos Aires, el 29 de agosto de 1929 y que tituló *Palabras sobre la nación argentina*. Retomaba una idea de Ortega de que la inmigración, que había eliminado los problemas raciales, había formado un país de cultura europea; mientras que México, como decía Lugones, arraigaba más en sus tradiciones históricas. La Argentina prefería mirar al futuro, mientras luchaban en su seno una clase superior o patricia, que fijaba modelos e ideales y un «demos» animado por otras apetencias. Había un comportamiento social que, dominado por el deseo de lo mejor, caía en el culto de las apariencias, de la «parada», como decían los argentinos.

Un país que se había formado de acuerdo con el ideal de los liberales del siglo XIX (Sarmiento, Alberdi), aspiraba a crear una civilización y una cultura nuevas, de donde derivaba esa afirmación agresiva de los valores propios, ese nacionalismo que, descuidado, podría dar en un exclusivismo grosero.

Estas afirmaciones —como muchas de Ortega y Gasset— cayeron muy mal en muchos argentinos que rechazaban este tipo de análisis. Uno de ellos fue Ramón Doll, quien enjuiciaba acremente la tradición intelectual del liberalismo y no aceptaba que se le reconociera ningún mérito en la configuración de una país que, según él, se había formado al azar y donde no había nada que se pareciera a una aristocracia.⁴²

Reyes, por consideraciones a su cargo, no contestó el ataque de Doll, pero cuando se alejó de la Argentina, y desde el Brasil, respondió al brulote con agudeza y serenidad. Doll había tomado al pie de la letra muchas afirmaciones sin advertir matices y su romanticismo revolucionario lo llevaba a reclamar, perentoriamente, una cultura argentina que no podía improvisarse con urgencia, ni podía salir de la nada:

Las culturas no se improvisan: quieren tiempo y alicón, como toda semilla, para llegar a fruto... Es bueno merecer las patrias, ganarlas, conquistarlas.⁴³

Pero la misión había llegado al final y Reyes reflexionaba con amargura:

Ya no quiero publicar aquí. Me quiero desligar de todos.⁴⁴

Intermedio y regreso

El 2 de abril de 1930 partió para representar a México en el Brasil. Ignoramos los entretelones que hubo en la finalización de su embajada en la Argentina, pero Lugones, en una carta, alude a cierta incorrección del gobierno argentino que habría moti-

⁴² El artículo de Ramón Doll fue recogido como Patricios y plebeyos, en su libro *Críticas* (Buenos Aires: Imprenta L. Rosso, 1930), pp. 21-32. P. Patout establece una interesante relación entre este debate, las ideas de Reyes sobre la tradición y la posición del monárquico francés Charles Maurras. Ob. cit., pp. 478-482. En cuanto a éstas y otras ideas de Ortega y Gasset sobre la Argentina, existe una abundante literatura. Un punto de vista equilibrado es el de Máximo Etchecopar en Ortega en la Argentina (Buenos Aires: Institución Ortega y Gasset, 1983). Contiene una fuerte crítica, en cambio, el de Peter G. Earle, «Ortega y Gasset in Argentina: The Exasperating Colony», *Hispania*, p. 70 (Sept. 1987), pp. 475-486. Cfr. Emilia de Zuleta, Relaciones literarias entre España y la Argentina, (Madrid: C. Hispánica, 1983).

⁴³ A. R., Apéndice a Palabras a la Nación Argentina, OC. IX, 36-41. La respuesta fue publicada en Monterrey (*Río de Janeiro*) (VIII-1930).

⁴⁴ A. R., Diario, p. 298. La anotación es del 10-I-1930.

vado este cambio⁴⁵. De todos modos, el viaje significó un remanso que Reyes caracterizó en su *Diario*:

En Brasil voy a reposar de la excesiva *mundanidad* y a ocuparme de mi trabajo literario. Mis ojos, frotados de *paredes* de Buenos Aires, descansarán con *perspectivas* más espaciosas, podrá con más comodidad pagar *mi deuda* y rehacer la tranquilidad de *mi hogar*, que sufrió un poco en Buenos Aires. Mi Manuela volverá a ser feliz.⁴⁶

En Brasil fue visitado por amigos argentinos, hizo varios viajes a la Argentina y a otros países suramericanos y, al llegar 1936, el gobierno mexicano volvió a nombrarlo en Buenos Aires, adonde llegó el 1 de julio de dicho año.

La Argentina había cambiado mucho. Desde la revolución del 6 de septiembre gobernaban los conservadores con una democracia restringida, pero tanto el presidente Justo como muchos de los hombres de su partido querían mantener cierta jerarquía en la vida pública y facilitaron la realización de algunos encuentros internacionales, para los cuales venía precisamente Reyes.

Sus amigos, como él, habían alcanzado una madurez literaria. Desde enero de 1931 Victoria Ocampo publicaba su revista *Sur*, en cuya gestión había tomado parte Reyes desde el Brasil y por cartas donde manifestaba su entusiasmo por la empresa editorial:

Sur va a ser como nuestra patria. Ya verá qué ciudadano activo resultado. Preparo colaboraciones en prosa y verso y me permitiré enviarle cuantas sugerencias se me ocurra. La vida ahora tiene más peso.⁴⁷

Al poco tiempo de llegar Reyes a Buenos Aires estalló la guerra civil española y el embajador de la República era nada menos que su viejo amigo Enrique Díez Canedo. El acontecimiento repercutió dramáticamente en toda la América hispánica, en especial entre escritores e intelectuales. Reyes y la mayoría de sus amigos tomaron partido por la República, pero su situación no era cómoda, pues a pesar de que su gobierno también hizo lo mismo, en el medio oficial en que debía actuar muchos conservadores y nacionalistas estaban a favor de Franco.

La atmósfera cultural se venía politizando desde el comienzo de la década de 1930. La discordia campeaba en los medios intelectuales y la polarización entre derechas e izquierdas era extrema. En estas circunstancias, las reuniones y congresos eran terreno propicio para las polémicas personales e ideológicas y así ocurrió con la «VII Conversación de la Cooperación Intelectual», organismo de la Liga de las Naciones dedicado al fomento internacional de la cultura. También se iba a hacer en Buenos Aires el «XIV Congreso Internacional de los PEN Clubes».

Al comenzar la primera de estas reuniones, Alfonso Reyes tuvo a su cargo una de las «Exposiciones preliminares», en representación de los escritores hispanoamericanos. Por los europeos habló el novelista francés Georges Duhamel.

⁴⁵ El 23 de julio de 1930, le escribió Lugones: «...cuán lamentamos la deplorable omisión de este gobierno que motivó su traslado a ésta». En A. J. Battistesa, «Leopoldo Lugones y Alfonso Reyes», *ya cit.*, 30.

⁴⁶ A. R., *Diario*, p. 302. Anotación del 6-III-1930.

⁴⁷ Alfonso Reyes/Victoria Ocampo, *Cartas echadas*, *ya cit.*, 19. Carta del 15-I-1931.

El tema general era *Relaciones actuales de las culturas de Europa y América Latina*, pero bajo las apariencias de este comparatismo bullía la confrontación de las experiencias políticas que tenían lugar en Europa, en cuyo marco había comenzado la guerra civil española.

Reyes expuso, en francés, sobre el tema de la inteligencia americana, central en sus meditaciones y ensayos. Entre la historia y el futuro, entre Europa y la realidad aborigen, la inteligencia americana debía improvisar una alternativa propia. Le pertenecía la visión universal y humanista de los españoles y aunque estaba en proceso de maduración, el intelectual americano, al mismo tiempo que cultivaba sus bienes específicos, tenía el deber del servicio público y civilizador. Los hispanoamericanos, pacíficos, internacionalistas e idealistas, luchaban por consolidar su aporte personal que, hasta ahora, consistía en lograr una síntesis de los valores recibidos y adoptados.

En su discurso, Reyes reconoció todo lo que América debía a la humanidad, pero su defensa de la inteligencia americana no mereció una comprensión apropiada por parte de los europeos. Hubo quienes tomaron ese espíritu de síntesis por una simple aptitud para los resúmenes y los cuadros sinópticos. Henríquez Ureña, Francisco Romero, Baldomero Sanín Cano y otros coincidieron con él en la valoración de América, pero, en general, no se superó la incompreensión de los europeos. Más tarde, Reyes enjuició así esta experiencia:

...se vio claramente la imposibilidad de llegar a fórmulas precisas, al pretender comparar el panorama de la inteligencia europea con el panorama de la inteligencia latinoamericana. 1.º El tema era demasiado vasto para el tiempo de que se disponía. Ni había tiempo para recorrer en todo su contorno las ideas que allí se manifestaron. Éstas, consideradas al vuelo, aparecían como secciones planas, sin la tercera dimensión del relieve, que sólo una consideración más detenida hubiera podido revelar.⁴⁸

Un espíritu afín al de Reyes era el del filósofo Francisco Romero, y ambos, con Henríquez Ureña —todos amigos y del grupo de *Sur*—, decidieron discutir más detenidamente el tema, lo cual hicieron en unas reuniones particulares, entre el 23 de octubre y el 19 de noviembre de 1936. Pero de estas conversaciones sólo se conservaron notas, que Reyes utilizó más tarde en su trabajo *La constelación americana* (1950)⁴⁹.

Reyes aprovechó su presencia en la Argentina para editar algunos trabajos de diversas épocas. Así publicó en la editorial Sur *Las vísperas de España* (1937), *Cantata en la tumba de Federico García Lorca* (1937) y, finalmente, *Mallarmé entre nosotros* (1938). Aprovechando conexiones en Chile, editó en Ercilla *Tránsito de Amado Nervo* (1937) y *Aquellos años* (1938), con un hermoso prólogo del periodista argentino Alberto Gerchunoff.

Adiós a la Argentina

En diciembre de 1937, finalizó su misión diplomática en Buenos Aires y en enero de 1938 regresó a México, donde poco tiempo después se retiró del servicio diplomático.

⁴⁸ Ver nota anterior.

⁴⁹ Alfonso Reyes, *La constelación americana; Conversaciones de tres amigos*. Buenos Aires: 23 de octubre a 19 de noviembre de 1936, (*México: Archivo de Alfonso Reyes, 1950*), p. 5. Como tantos otros temas, el de América —central en el pensamiento de éste— no cabe ni siquiera que intentemos abordarlo, ni tampoco indicar los numerosos textos en que se refiere al mismo. Cfr. Rafael Gutiérrez Girardot, *La imagen de América en Alfonso Reyes*, (*Madrid: Insula, 1955*).

co. Radicado definitivamente en su patria, inició otra fecunda etapa de estudios y trabajos que forman una parte sustancial de su obra.

Aunque jamás regresó a la Argentina, mantuvo una relación permanente con las personas que conoció, muchas de las cuales lo visitaron o se encontraron con él en diversas ocasiones. Pero la vinculación más interesante es la que mantuvo con la literatura argentina a través de los autores y sus libros. Esta es una de las fuentes o depósitos de ejemplos a los cuales acudió innumerables veces para ilustrar los temas de sus estudios literarios. Con las letras contemporáneas tenía esa familiaridad que sólo se obtiene cuando se ha vivido en la tierra natal de los escritores, se los conoce personalmente y se ha penetrado en el mundo de las realidades, ideas y sentimientos que forman ese universo particular.

Reyes, como vimos, se había formado una exacta visión panorámica de esa literatura y se manejaba con una soltura y una seguridad sorprendentes en la estimación de épocas, libros y autores. Sus preferencias fueron Lugones, Banchs, Güiraldes, Borges y Molinari y, desde luego, las de los renovación «martinfierrista», movimiento epocal que culminaría en *Sur*, grupo al cual, como vimos, perteneció Reyes. Compartía con ellos el juicio sobre los demás autores contemporáneos, pero jamás incurrió en el agravio o la marginación, y su juicio sobre un Manuel Gálvez, por ejemplo, prueba este aserto. En cuanto a sus ensayos sobre libros y autores argentinos se hallan por doquier, a través de su extensa obra, y si hubiera que señalar un texto de excepcional belleza y acierto crítico mencionaríamos, sin vacilar, su ensayo sobre *Leopoldo Lugones*, publicado en 1938 cuando se suicidó el gran poeta argentino⁵⁰.

Los autores argentinos, por su parte, han sido justos con Reyes, y cuando murió, el 27 de diciembre de 1959, Jorge Luis Borges, que le prodigó elogios en los cuales era muy parco, le dedicó un hermoso poema; homenaje lírico que también le rindió Ricardo Molinari⁵¹.

Reyes ha sido evocado siempre con simpatía por quienes le conocieron. Y quienes no eran inferiores en grandeza espiritual, como el novelista Eduardo Mallea, lo despidieron con palabras que daban testimonio de lo que para ellos había significado Reyes:

Sólo estaba científicamente preparado para la exactitud, que importa el equilibrio de todos los valores de la estructura. Su mayor atributo era el espíritu de justeza.⁵²

Victoria Ocampo, por su parte, se dirigía al que ya era una sombra ilustre:

Mucho te debemos, mucho te agradecemos, mucho te queremos, mucho nos honra llamarte hermano; así nos llamas tú. Hemos nacido en las dos extremidades del mismo país que se extiende a lo largo de más de medio continente. Y porque nacen en él hombres como tú, nos sentimos obligados a no perder la esperanza, virtud teológica a menudo tan difícil en nuestra América.⁵³

⁵⁰ A. R., Leopoldo Lugones, OC. XII, 147-149.

⁵¹ Ambos fueron publicados, por vez primera, en el diario *La Nación de Buenos Aires: el de Borges*, el 21-II-1960: «In memoriam A. R.»; el de Molinari: «A Alfonso Reyes. Elegía», el 10-IV-1960.

⁵² Eduardo Mallea, «Lamentación sobre Alfonso Reyes», *La Nación (Buenos Aires)* (28 feb. 1960).

⁵³ Victoria Ocampo, «Dos amigos; Alfonso Reyes, mexicano y europeo», *Sur (Buenos Aires)*, 264 (may-jun. 1960), 5. En ese mismo número, Borges publicó «Alfonso Reyes», pp. 1-2.

Esa condición de ciudadano principal de una sola patria hispanoamericana, la de la lengua y la cultura, que fue el magno ideal de su vida y su obra, fue reconocida en la Argentina, donde su nombre será siempre una consigna de americanismo en lo universal. Otros escritores, como Rafael Alberto Arrieta, Roberto F. Giusti, Juan Carlos Ghiano, Carlos Mastronardi, Arturo Cambours Ocampo, Luis Emilio Soto, Raúl H. Castagnino, Emilio Carilla y Enrique Anderson Imbert, se deben mencionar en una nómina, por fuerza incompleta, de los argentinos que lo han recordado y honrado de la mejor forma posible: trabajando sus ideas y sus libros, ahondando en los temas que él abordó, siguiendo las rutas que abrió y, sobre todo, colocando su pensamiento ético y estético en el nivel de la jerarquía universal que le corresponde con justicia⁵⁴.

Para finalizar, si para Alfonso Reyes, ese modo particular de hispanoamericano que era ser argentino, llegó a formar parte de su mundo espiritual en una etapa decisiva de su biografía, para muchos argentinos el humanista de México sigue siendo nuestro maestro ejemplar.

Enrique Zuleta Álvarez

⁵⁴ El año en que Reyes cumplió su «jubileo literario», la revista México en la cultura (Buenos Aires), 21. (oct-nov-dic. 1955) publicó un número especial con colaboraciones de Rafael Alberto Arrieta, Roberto F. Giusti, Fryda Schultz de Mantovani, José González Carbalbo, Luis Emilio Soto, Víctor Massuh, María Rosa Oliver, Jorge Luis Borges, Max Dickmann, Gerarda Scolamieri, Pablo Rojas Paz y Antonio Requeni. También lo recordó Arturo Cambours Ocampo en «Reyes y lo argentino», Clarín (Buenos Aires) (29 may. 1960). En este año del centenario de Reyes y entre otros homenajes, destacan dos excelentes trabajos de autores argentinos: Enrique Anderson Imbert, «Teoría y práctica de la literatura», La Nación (Buenos Aires) (21 mayo 1989) y Raúl H. Castagnino: «Memoria de Alfonso Reyes», La Prensa (Buenos Aires, 14 mayo 1989). Otras colaboraciones de argentinos sobre Reyes, en los dos tomos de la obra ya mencionada: Páginas sobre Alfonso Reyes.

La sospechosa verdad

En la primera mitad de los cuarenta, hacia el centro de su carrera de escritor, Alfonso Reyes insiste en temas de teoría (de la literatura y de la crítica). Reunión de artículos o de lecciones, estos textos de su «musa crítica» ocupan hoy los tomos XIII, XIV y XV de sus obras completas, publicadas por el Fondo de Cultura Económica al cuidado del autor y de Ernesto Mejía Sánchez. Me refiero a *La experiencia literaria* (1942), *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* (1944) y *Tres puntos de exegética literaria* (1945), a los que cabe añadir, a los efectos de este estudio, dos trabajos de historia que, según se verá, atesoran un alto valor teórico: *La crítica en la edad ateniense* (1941) y *La anti-gua retórica* (1942).

Respecto a este corpus teórico de Reyes cabe observar, de entrada y sintéticamente, que es el resultado de una vasta experiencia de lector, que él mismo definirá y teorizará como tal, más unos exhaustivos exámenes de ciertas categorías concretas: las escuelas críticas y su convivencia en una teoría general de la lectura, el objeto del discurso literario, los sujetos del quehacer literario, las relaciones entre la literatura, la lingüística y un orden diverso de discursos.

El interés de volver sobre aquellos textos, después de la intensa experiencia teórica de estas dos últimas décadas, reside en observar cómo Reyes estuvo alerta a las variantes de la teoría y la crítica que venían produciéndose desde los clásicos y que tienen su última recaída moderna en la segunda mitad del XIX, a través de bloques coincidentes, como pueden serlo el simbolismo, el psicoanálisis y las filosofías del lenguaje centroeuropeas (semiótica, crítica del lenguaje, positivismo lógico). El constante interés de Reyes por la literatura simbolista francesa, sus anticipaciones de Góngora (del que puede considerarse el primer teórico moderno), sus incursiones en distintos órdenes de manierismo literario (desde el barroco mexicano hasta el modernismo) diseñan un espacio de lecturas (o sea: de elecciones y exclusiones) que clama por un tratamiento teórico. El autor lo da por las fechas indicadas.

Muchas de las inquietudes y formulaciones que vinieron después ya figuran, con suficiente nitidez y ese pudor tan de Reyes en cuanto a la cortesía del estilo, con buen orden didáctico y sin delirios de jerga, todo lo cual es de agradecer, en los trabajos mencionados. Lo que sigue no pretende sino ser un pequeño resumen teórico de algunos logros recogidos por el maestro mexicano.

I

La operación característica de la literatura es la *ficción*, que Reyes define, con valeryano sabor, «intuición de lo infinito en términos finitos» (CC. XV, 152). La literatura

proporciona «una manera de notación para significar lo indefinido sin enumerarlo» (OC, XV, 198). Es una ficción de segundo grado, ficción verbal de ficción mental, ficción de ficción (OC, XV, 203). Ni comprueba hechos, como la historia, ni explica leyes generales y objetivas, como la ciencia. Se expresa por medio del lenguaje «puesto en valor estético», que opera en tres funciones formales: el drama (lo histriónico o presente), la novela (los hechos pasados y espacios ausentes) y la poesía (las puras energías subjetivas).

La literatura es el discurso del deseo, en tanto busca una satisfacción ilimitada, actuando como desquite contra lo finito. Y es un grado elemental del saber, de naturaleza intuitiva, en que la percepción no puede aislarse de su contenido. Sólo la literatura reúne, de modo coexistente, los tres valores de la palabra: el intelectual que sirve a la comunicación, el subjetivo o afectivo que es científicamente irreductible, y el puramente fonético. Mientras el discurso de la filosofía se ocupa del ser e impregna todo dicho en que se afirme que algo es, la historia trabaja con el suceder real percedero, y la ciencia con el suceder real permanente, ambos designantes de un objeto exterior y preexistente al discurso, el referente. La poesía, que trajina con el suceder imaginario, carece de un referente previo: lo produce.

Así es como la palabra poética resulta de un abuso del lenguaje (cf. Goethe), algo que vale como mentira práctica y verdad mental, y como el vínculo conflictivo entre ambas. Es la única manera de alojar, en un espacio propio, la «experiencia pura», aquélla que no es experiencia de un determinado orden del conocimiento. Una experiencia anterior o, tal vez, residual, a las experiencias puntuales y particulares.

En la literatura se da la identidad inseparable del logos y el lenguaje, en ese ente fluido y eterno, siempre nuevo y naciente, que es la poesía. Es un lenguaje *catacrético*, hecho para mentar lo que carece de mención. Hecha con lo inefable, la poesía se emociona desde la frialdad (la ficción pessoana: fingir hasta aquello que se siente de verdad) y expresa los afectos imprecisos. Impráctico y residual, el lenguaje poético es como un peso muerto que el poeta convierte en objeto sonoro y que adquiere, así, la apariencia teatral de lo viviente. «Soy esclavo de mis propias cadenas —dice el poeta, mientras canta haciéndolas sonar».

Reyes se instala en ese punto en que se declara inválida la escuela histórica de sesgo cientificista (por ejemplo, Sainte-Beuve cuando declara querer hacer una «historia natural de los espíritus») y en que se busca, en el pasado, la suficiente autorización para apoyarse y seguir adelante. Para ello es necesario, como preliminar epistemológico, deslindar (vuélvase al título del estudio alfonsino) el discurso literario de los otros, diversos y fronterizos.

El historiador evalúa hechos eliminando a los testigos que deponen sobre ellos. En literatura esto es imposible: no se puede anular la subjetividad de quien emite el discurso. De ahí surge el problema epistemológico anunciado: ¿es posible valorar lo individual? Lo cual equivale a preguntarse si es viable una ciencia de la literatura. El crítico puede objetivar su emoción personal ante la obra, convirtiéndola en una vía de saber universal. A su vez, la crítica puede adoptar la conducta de la ciencia, al menos su gestualidad (probidad, precisión, sumisión al hecho comprobado, escrúpulo de confrontación documental, etc). Pero, en tanto la ciencia trabaja con objetos totalmente formali-

zados y, en esa medida, abstractos, la literatura opera con individualidades irreductibles y con un discurso de base metafórica, como todo discurso expresivo. Por ello, la crítica de la literatura es también literaria y significativa.

La mera descripción de un texto literario (el «hecho puro» y cuantificable del positivismo) o su utilización como documento histórico, no son tareas críticas. La crítica es explicativa, en el sentido de valorativa: ante todo, porque escoger un texto es ya valorar, lo cual no ocurre en la lógica científica, en que los objetos se aparecen a la razón sin coloraciones valorativas.

El objeto de la literatura está vivo, porque vive en la lectura, y no existe fuera de ella (insisto en el carácter definitivo de «lector» de Alfonso Reyes). En el caso de la ciencia, el objeto nunca está vivo, porque es una abstracción formal. Lo que está vivo es el referente. Por ejemplo: si un zoólogo estudia al caballo, estudia al caballo en general, abstracción carente de vida. Los caballos reales, los que han sido, son y serán, referidos por aquella abstracción, estuvieron, están o estarán vivos, pero no son objeto de la ciencia zoológica.

Estos liminares nos llevan, desde luego, al clásico problema de las relaciones entre la vida y la obra. No me refiero a vida y obra individuales, sino al hecho, más genérico, de que, siendo el objeto de la literatura algo vivo (por lo tanto, sucesivo, indeterminado, abierto hacia el futuro: histórico, como lo es el crítico, el lector), su verdad, si es que existe, se posterga indefinidamente hacia un futuro que sólo existe como promesa. Por esto, Reyes llama a la literatura «una verdad sospechosa», evocando la comedia del barroco mexicano Ruiz de Alarcón. Una verdad general pero no histórica (en el sentido de la ciencia histórica: una verdad no documentable). La poesía designa por *catacresis*, como queda dicho, nombra lo innombrable, dice lo inefable, articula lo no decible, en tanto es aquello que carece de nombre codificado y reconocible. «El poeta ha querido, como decía Mallarmé, *devolver su confusión a las cosas*, libertarlas de los contornos fijos que el uso diario les ha impuesto, y devolverlas a la fluidez con que el alma las contempla» (OC, XIV, 315).

En eso del alma podemos encontrar un eco platónico, bien estudiado por Reyes (las cosas son vistas por el poeta desde el alma, como decía Rosita Melo, es decir desde esa perspectiva anterior y posterior a la vida que es la eternidad del cielo de los arquetipos) o desde ese lugar de nacimiento del objeto querido, que es el deseo, lo cual cae más del lado del invocado Mallarmé.

La relación entre la obra y la vida podría compararse a la relación entre el sueño y la vigilia, experiencias de dos sujetos diversos que habitan la misma memoria y el mismo cuerpo, y de las cuales se puede intentar dar cuenta con dos discursos producidos dentro de la misma lengua.

Al igual que entre el sueño y su relato diurno y vigil, y entre el deseo y su objeto infinito e inefable, entre las palabras y las cosas hay un desajuste, una impertinencia que hace posible ese goetheano abuso del lenguaje que es la literatura. Porque el lenguaje es inexacto y porque sus verdades son sospechosas, existe la literatura. Si el lenguaje fuera exacto, si su correlación con el objeto fuera plena, no habría poesía. He ahí una

estética de la impertinencia discurso-realidad, que Reyes basa en la reflexión lingüística del simbolismo.

Para Reyes, la tendencia crítica que mejor se adecua a estos presupuestos, es la estilística, en tanto estudia «los escandalosos indicios de las potencias ilógicas del lenguaje» (la lógica es la lógica codificada, hereditaria, aceptada por sumisión a la autoridad de lo establecido). La gramática tradicional ha pasado de largo ante ellas, pero la reflexión moderna se detiene y se instala en sus rugosidades.

Los idiotismos del habla popular, la «mala» asimilación del código de la lengua en los hablantes poco anoticiados, los actos fallidos, los chistes y juegos de palabras, apuntan a lo mismo: a descubrir una subjetividad lingüística que violenta el modelo propuesto por la lengua. A ella sirve la *estilología* (sic Reyes) en tanto procura razonar estas irregularidades y catalogar sus recursos como estilo, es decir, como corpus retórico.

Esa segunda voz, creativa y subversiva, del lenguaje, es descrita por Reyes valiéndose de una figura musical: mientras el compositor de música escribe unas canciones para voz y acompañamiento de piano, el poeta deja en sobreentendido, sin escribir, el acompañamiento, constituyéndose, así, el lado fantasmal y abierto de la escritura, donde se instalan los significados nacientes, el futuro en prórroga del discurso. La poesía es el bajo cifrado del silencio.

Frente a la apertura inexacta y productiva de la literatura, existe la mística del nombre propio: hay una palabra adecuada para cada cosa, una palabra plena, exacta y final. Los pitagóricos la sitúan en el número. Reyes (como antes Mallarmé, el maestro, y luego Borges, el discípulo) prefiere creer que el nombre propio de las cosas es secreto y sagrado: por lo tanto, impronunciable, so pena de castigos que llegan a la supresión del discurso. Esto es materia de la mística: la lingüística se ocupa de nombres improprios, de metonimias, de palabras que sustituyen y usurpan el lugar de otras palabras, sin dar nunca con la Palabra.

Si bien la palabra parece haber sido, en su origen (¿y dónde estará ese origen?) una manera de designar las cosas para someterlas y valerse de ellas, una vez producida, deviene cosa ella misma y desarrolla una cierta potencia de vinculación, relacionando entre sí a unas cosas que no se dan juntas por sí solas. Este es su poder de significancia (no meramente de significación).

En un orden más general, las relaciones entre el arte y la vida (o sea entre el discurso de lo inefable y lo inefable mismo) plantean problemas que atañen a la filosofía estética, disciplina que acaso hoy se haya extinguido por falta de uso, pero que, en los años de Reyes, todavía tuvo mucha tela para cortar. Por ejemplo, según el vitalismo, el arte se disolvía en la vida, era pura vivencia que podía vivirse pero no explicarse. Una vez entrado en el mundo de la experiencia artística, el sujeto no podía salir de él. En el expresionismo, más tarde, el arte fue considerado como una función vital, un órgano del organismo de la vida, que servía para expresarla. El esteticismo sometió la vida al arte, instancia espiritual superior que regía el desorden del bajo mundo. Algunos esteticistas, ocupados a tiempo completo de lo estético, encargaron a la servidumbre de la casa (los artistas sólo habitaban casas con servidumbre) que se ocupara de la vida.

Estos encontronazos son sintetizados y conciliados en prórroga por Reyes en la ya mentada fórmula valeryana:

La materia de la literatura es la vida, y su procedimiento, como ya sabemos todos, el concretar en fórmulas finitas las relaciones humanas de reiteración infinita (OC, XIV, 264).

Esta conciliación entre lo que ocurre y lo que se reitera nos lleva a otro tema de meditación alfonsina: el mito y la historia. Reyes recoge ya, en el deslinde griego entre tragedia y comedia, los dos mundos: el de los hechos míticos, que las gentes nos recontamos perpetuamente (lo que Lévi Strauss denominará *mitemas*) y el de los hechos históricos, singulares, concretos, irrepetibles. Otra dualidad irresuelta, tal vez insoluble, tensión en cuya dialéctica hay lugar para el arte.

II

El discurso literario, llevado a sus extremos, encuentra sus fronteras (sus aduanas y deslindes, por usar el vocabulario de Reyes). Ellas son: la traducción, la independencia de la escritura respecto al habla y la jitanjáfora.

Reyes se ocupó de la teoría de la traducción, fue traductor él mismo (y nada menos que de Mallarmé, por ejemplo) y apasionado lexicógrafo del castellano, infatigable viajero por los laberintos de las hablas, las literaturas orales y las ocurrencias literarias de España y la América hispanohablante.

Buen mallarmeano, otra vez y van unas cuantas, y más habrá, don Alfonso cree que toda literatura es inmanente a su lengua, ya que no hay, en este mundo babélico, una Lengua Central que sujete, reduzca y gobierne a las demás (espíritu o voz de Dios, como se prefiera). Los hombres deambulamos con nuestro cuerpo de palabras, con nuestra historia de palabras, en torno a un hueco central, oscuro, insondable, en que sólo la hipnosis mágica de los números de oro y de los oídos sibilinos, aguzados a las voces divinas, pueden pescar algo.

Toda lengua tiene su manera de decir, pero, y esto es lo más importante, su manera de callar y es en ese espacio silente donde prosperan las voces de la poesía. Cuando se traduce (sic Vives) se da vuelta el tapiz, se deja al aire el oculto cañamazo y se teje una nueva superficie de figuras. Es decir: al cambiar de lengua, se cambia de significantes y se construye otro discurso, autónomo y equivalente del original, no vicario de él. Puesto que la literatura refiere lo inefable, es intraducible o, como afirmaba Benjamin (traductor él mismo de Baudelaire y de Proust, nada menos) lo que se traduce, lo traducible, no es lo poético. El traductor escribe, produce, en la lengua a la cual traduce, de modo tal que funge como «autor» de un nuevo texto. Hace lo mismo que el lector y el crítico, colabora a adensar la selva de la productividad literaria o, como se dice en estas últimas semanas, de la intertextualidad. Paradigma del acto literario, la traducción pone enfáticamente de manifiesto que no hay discurso original y que el discurso, colectivo, vario y discontinuo, es uno solo. La literatura es y será, siempre, no la movilización de un código, como el habla, sino una actitud ante las fronteras del lenguaje, desde ese puesto aduanero en que abundan los contrabandistas. Y los gendarmes, claro está.

Al considerar la costumbre de ciertos escritores de corregir su estilo sólo cuando tienen a la vista las pruebas de imprenta (Proust es un ejemplo ilustre y desesperación de los editores de su tiempo) permite a Reyes discurrir sobre la dualidad lenguaje-escritura. Es como si el discurso sólo llegase a ser literario al independizarse del cuerpo, al borrarse, por medios mecánicos, toda huella corporal, manual, de su superficie. Escritura impersonal, escritura del otro.

Reyes diseña lo que Jacques Derrida, más tarde, desarrollará en sus textos de gramatología: la diversidad de fuentes del lenguaje y la escritura. Aquél parte del habla y evoca al cuerpo, en tanto ésta parte del silencio y produce un cuerpo segundo, estructurado de palabras fantasmales.

Por fin, tenemos la jitanjáfora (lo que hoy llamaríamos discurso idiolectal). Es un puro cuerpo de palabras, totalmente lleno e imposible de vaciar (en contra de la opinión de quienes la consideran hueca o vacía). En ella, el significante, el significado y el referente no pueden desmontarse. «Gran música del lenguaje, indecisa escultura de aire vaciada en la cavidad de la boca».

Puro cuerpo de lenguaje, por lo tanto carente de espíritu, ya que éste consiste en la articulación de las tres instancias significativas del lenguaje. No crea ni transmite significados, sino que los encierra en su propia densidad verbal, en su propio tejido unitario, inextricable. Como en la palabra del encantamiento, es un gesto del lenguaje que se parece a la mueca, la danza, la música, la actitud del boxeador o del futbolista, que el comentario del espectador puede rodear con sus gritos, pero no penetrar. También se parece a los estados elementales o animales de la fonación: el grito, el llanto, la risa, la exclamación inarticulada. Lo explica la Alicia de Lewis Carroll: «Me llena la cabeza de ideas, aunque no sé precisamente de qué ideas se trata.»

La jitanjáfora, más allá de los juegos de ingenio de sobremesa, las coplas de las rondas infantiles y los envíos de escritores a escritores, ha suscitado la inquietud estética y motivado textos íntegros. Pienso en Henri Michaux, en el Cortázar de *Rayuela*, en el Oliverio Girondo de *En la masmédula*, en momentos de *Altazor* de Vicente Huidobro. Se trata, quizá, de la realización gestual y desesperada de una fantasía fundamental del lenguaje poético: lo que Reyes formula como comunicación del misterio. Formular una idea imprecisa sin ocuparse de su imprecisión (ni de su precisión, por supuesto), defenderse de todo asalto crítico, tener un cuerpo propio, recubierto por la muralla acariciable de la piel. Hacer que el llanto, la risa, el grito, sean plenos e inmediatos, sin nombrar ni la risa, ni el llanto, ni el grito.

III

El sujeto es siempre, al menos, dos sujetos. Reyes cita el poema de Antonio Espina en que el hombre va detrás de otro hombre, siendo que éste le da continuamente la espalda, anda cuando él anda y se detiene cuando él se detiene. La pequeña distancia que los separa es infinita, porque es irreductible. Ese otro que soy yo y que no tiene rostro se parece al yo que sueña. O, por mejor decir, al yo que se sueña otro en el sueño. Su cara está censurada, acaso no tenga cara o la cubra la prohibición sacral del mis-

terio. Puede hablarse con él y en este diálogo arraiga la tarea crítica. Un diálogo con el más familiar de los desconocidos, con el menos conocido de la familia. Con lo siniestro, si se prefiere la intervención freudiana.

Por ello, en la historia de la literatura tienen tanto relieve los sujetos reales como los anónimos (de los que nada sabemos) o los apócrifos (de los cuales sólo conocemos falsedades). Si tenemos presente a ese otro, el autor legimitado por las firmas y las biografías resulta apócrifo él mismo.

Estas comprobaciones condicionan toda reflexión sobre el sujeto de la literatura y, por lo mismo, sobre el vínculo vida-obra. Si en el historicismo cientificista, de modelo Sainte-Beuve, todo está claro (la obra es el resultado de la vida, su emergente, su apéndice, los escritores tienen obra como los santos tienen milagros) en una lógica de la alteridad y de lo siniestro, todo está oscuro: la vida es el resultado de la obra, el significante es el producto. Cervantes es el resultado del *Quijote* y no es el autor de *Persiles* (la conclusión es de Borges y hace un gesto a la complicidad de Luis Rosales).

Todo hombre es muchos hombres y éstos escriben coetánea o sucesivamente, en una polifonía armoniosa o discordante, con contrapuntos hábiles o fugas cobardes o deportivas. Hay construcciones compactas que resuelven la cosa directamente (la confesión: yo hablo de mí y me identifico conmigo mismo) o inversamente (en la fantasía de la escritura plena, en que el sujeto se disuelve y entonces todo es yo y nada lo es). Pero ¿confiesa el confesante todo lo que sabe de sí mismo? ¿Lo sabe todo de sí mismo?

Reyes propone una respuesta teórica. El sujeto de la literatura es el hombre en general, la literatura expresa (exprime, lo dice todo expresamente) al hombre en cuanto humano, fuera de todo rol específico. Cuando se dice desde un ángulo particular se está en el discurso de la ciencia, la historia, la política, la filosofía, etc. *Lo humano puro* es, en cambio, «la experiencia común a todos los hombres» (OC, XV, 41). Lo común puede ser la historia, en cualquier caso la figura que emite este discurso genéricamente humano es ese otro sin cara, que vemos de espalda, que avanza delante de nosotros y no alcanzamos nunca, aunque sea factible cierto diálogo con él.

El discurso de la literatura se reconoce emotivamente. Ante él sentimos algo peculiar, que no es intercambiable por sentimientos puntuales. El objeto de esta emoción es la belleza, que descifra el gusto y que, por lo mismo, es siempre algo históricamente condicionado, ya que el gusto no es uno y el mismo a lo largo de la historia. Puede haber una teoría del gusto, que ordene sus espacios y criterios por épocas y pueblos, pero no hay una doctrina del gusto. El contexto es lo decisivo. La flecha de un tratado de armería o de una historia de la industria no es la flecha de Zenón en el poema de Valéry, por más que la palabra sea la misma. El contexto cambia de signo a la palabra.

IV

Reyes no se remonta a los clásicos de la crítica y la retórica por mera obligación erudita. Hace lo que hacen los buenos historiadores: los trae al presente, los define como sus antecesores. Detecta en el pasado clásico la naciente inquietud por las cosas que nos preocupan a los contemporáneos.

Para ello tiene en cuenta un hecho decisivo que juega, otra vez, de deslinde: hacia el año 600 antes de Cristo, los griegos fijan la diferencia entre historia y poesía. Hasta entonces, la historia se escribía en poemas, los poetas contaban al pueblo el pasado común por medio de unas ficciones en que todo resultaba válido y se incorporaba a la memoria colectiva (que, dialécticamente, alimentaba a la poesía con sus tradiciones orales). La aparición de los historiadores que sólo narrarán hechos documentados, acaba con esta bella confusión y la historia deja de contar verdades sospechosas para ocuparse sólo de la «realidad real». La poesía recoge su viejo menester e insiste en él, pero ahora, conceptualmente, con mayor claridad en cuanto a su confusa tarea. El pasado deja de tener los huecos y entrelíneas del discurso estético, y éste se descarga de su misión ejemplificadora.

Nos interesan los griegos porque se parecen a nosotros (no por lo contrario, según ordena la ilusión positivista de que la historia reconstruye el pasado y debemos ser probos con su examen). Ante todo, por el carácter decisivamente verbal de la cultura griega (Georg Steiner dirá después que Occidente, en general, es una cultura del discurso, del decir que siempre debe dar razón de sus dichos). En Grecia, cuando el entusiasmo del Logos se desborda, lo refrenan el horror a lo indefinido y el amor al número, a lo que se puede enumerar. Es, además, una cultura de la vista, en que el Logos abarca, de una parte, la Idea (la forma visible, lo bello de ver, de contemplarse, la teoría como visión) y, de otra parte, el verbo.

Casi todas las categorías que interesan a la crítica moderna aparecen, esbozadas o desarrolladas, en Grecia. En Longino tenemos ya la captación de la cosa literaria en el concepto de sublimidad. La crítica textual rige ya la línea que va de las escuelas de Alejandría y Pérgamo hacia Bizancio. Del racionalismo griego surgen, a la vuelta de los siglos, la etnología, los estudios de psicología de los pueblos y el ser nacional (el historicismo romántico, Spengler, Keyserling y su larga herencia latinoamericana), la sociología del saber (Scheler, Mannheim) y la psicología de la historia de Dilthey. En el alegorismo hallan su remota raíz la antropología positiva de Lombroso y el psicoanálisis de Freud.

Hay que tener en cuenta que, para Reyes, Grecia es lo mediterráneo, lo prehelénico, la cultura de las islas egeas, la base anterior a las invasiones nórdicas. En sus protocolos encuentra el modelo de lo literario moderno: un discurso en que hay que leer las entrelíneas, el decir de lo no escrito, eso que para Heidegger será la materia de la auténtica lectura. Cuando un discurso atesora cierta «riqueza estética» abre el espacio de lo implícito. Frente a él, la ciencia y la historia instalan sus discursos compactos.

En la sofística (concretamente, en Gorgias) se construye ya el concepto de manierismo como inherente al arte. El discurso artístico engaña al público y éste reconoce el engaño, lo cual produce un específico placer, el goce estético, aceptación de la ilusión que el arte provoca.

Por otra parte, los sofistas, con su superstición por el lenguaje, crean una suerte de religión nihilista del significante: una producción de significados que no cesa de reproducirse y que no conduce a ningún espacio semántico definitivo. Religión de un dios insaciable, cuyo cuerpo ocupa el universo y está compuesto de huecos. El discurso es verosímil en un mundo sin verdad y mayor poeta es quien mejor engaña.

Sócrates define a los poetas en la misma categoría de los entusiastas donde aloja a los adivinadores y los profetas, que dicen cosas bellas sin tener noción de lo que dicen. El poeta cree saberlo todo, por oposición al filósofo, que sólo conoce su ignorancia. Es en ello, en el desconocimiento de su desconocimiento, en lo único que yerra. La crítica permanece en manos de los filósofos, que han de alejarse de los poetas. Surge una de las grandes cuestiones filosóficas del arte moderno: su sometimiento a la conciencia y a la moral, que está constituida por normas generales y objetivas (la Ética). La Ciudad controla a sus artistas o los expulsa.

En Platón se advierte otro tema alfonso: la correspondencia (o su falta) entre el discurso y su objeto, cuando se atraviesa el espacio del arte.

En la construcción platónica, el alma, que es inmortal, tiene reminiscencias de su vida anterior a la historia, que será también su vida posterior a la historia: el *topós uranós*, el mundo de los arquetipos, de las formas puras e inmarcesibles. Intenta reproducir sus recuerdos con medios que son, por el contrario, contingentes, impuros y perecibles (el lenguaje). Es lo que Valéry y Reyes definen como inherencia del arte, mentar lo infinito con lo finito.

En el divino raptó del poeta se advierte este desajuste, base de toda la elocución poética moderna, a partir del romanticismo alemán y el simbolismo francés. La poesía redundante en locura, y hace aconsejable exilar a los poetas de la Ciudad Ideal. Las artes socialmente aceptables (la medicina, la gimnasia, la música) desarrollan, por contra, unas relaciones armónicas (en Grecia esto significaba: estructurales) entre las cosas, logrando que todo esté en su lugar y el conjunto resulte equilibrado.

La sociedad platónica es caracterizada por Reyes como el organismo del bien (OC, XV, 166), dentro del cual el artista ha de ocupar ese «tercer mundo» entre lo visible y lo invisible, fungiendo de demiurgo, de intermediario hermético (tenemos presente que Hermes, que va y viene del infierno, es un modelo antropológico clásico, ejemplo de ese mundo tercero que se instala, inestable, entre lo astral y lo telúrico). El arte debe ser ético y no patético: en griego, *kalos* es adjetivo que connota el bien moral y la belleza estética, los dos al tiempo. Lo malo es feo, lo que sirve a la mala educación moral no puede ser bello como obra de arte. El quehacer artístico ni se somete a la moral ni se autonomiza de ella, sino que se confunde, se identifica con tal disciplina.

Platón rechaza la poesía por lo que supone de deficiente imitación del mundo arquetípico, donde tiene su sede la realidad de las cosas, que es la idea. Propone una imitación de segundo grado (las cosas imitan a la idea, el arte imita a las cosas: el reflejo de las sombras cavernarias en la superficie del agua) y en los intersticios de ese discurso imitativo se instala el arte que la sociedad no puede controlar y condena al ostracismo.

Luego viene Aristóteles, para el cual el arte es la función poética de la inteligencia, cuyo objeto es producir cosas que carecen de fin en sí mismas, cosas contingentes (o sea: que pueden o no existir, conforme la voluntad de sus creadores, sus productores) y que, por contrario imperio, carecen de la necesidad de los objetos naturales (OC, XV, 248). No se trata de imitar lo bueno, sino de realizar una obra técnicamente correcta. El arte nada tiene que ver con la moral ni con mundos trascendentes. La obra es imitación de la imagen subjetiva del artista en el espacio del mundo objetivo: es una

inmanencia que no se somete a la autoridad de la Ciudad. Se imitan generalidades formalizadas por la razón en las *entelequias*.

Desde luego, como todo buen teórico, Aristóteles no es siempre rígidamente fiel a sus presupuestos. Por ejemplo: la tragedia debe producir, para él, piedad y terror, y operar como catarsis de dichas emociones. El arte se ocupa de lo verosímil (entre las verosimilitudes figura la realidad) y no de la verdad. Trabaja con lo deseable mas, como en la naturaleza no se cumple todo lo que se desea, se replantea aquí, por distinta vía, el problema del desajuste entre decir y ocurrir, entre desear y realizar. Las palabras formulan lo deseable y las cosas marcan sus límites en el mundo objetivo.

V

La crítica opera, según Reyes, en un movimiento ascendente, que se eleva desde la libre impresión que la obra produce en el receptor, hasta las categorías supremas de la clasificación cultural. En el medio está el reino de la exégesis, cuyos métodos específicos son el histórico, el psicológico y el estilístico. La ciencia de la literatura los integra. Creo que cabe sustituir ciencia por teoría, ya que los desarrollos antes apuntados señalan que la literatura trabaja con objetos no formalizables y, por lo mismo, imperitinentes a la epistemología de las ciencias.

Reyes propone integrar los métodos ya que, no obstante los puntos de partida divergentes y alejados, la práctica de la crítica muestra que cada tendencia pide prestadas o toma hurtadas las armas de las otras tendencias, de modo que todo exclusivismo resulta inoperante.

En rigor, la crítica alfonsina es un arte, el arte de leer, cuya operación constante es escuchar, en el silencio, la voz del texto. De ahí la importancia de los espacios lingüísticos cercanos y distintos dentro de una lengua, de los niveles lingüísticos y competencias de cada estética literaria, de las lenguas fronterizas (castellano, catalán, portugués, italiano) y, por fin, del explicado fenómeno fundamental de toda cultura: la traducción. El crítico es un escucha y un traductor. Uno de tantos, no el definitivo y autorizado.

El texto vive en sus lecturas y aún el error (la errata de imprenta tan comentada por Reyes) integra esta vida. La composición textual está expuesta en la intemperie de la historia y le comen el hígado desde el barbarismo hasta la admiración, pasando por la censura. No dice nada muy distinto la actual y tan encarecida estética de la recepción, de la cual hacen escuela Valéry, Pound, Borges y Reyes, entre tantos otros.

Un descuido del impresor hace ver a Malherbe la conveniencia de aceptar el buen verso, oculto bajo el suyo, que era el malo:

Et Roselle a vécu ce que vivent les roses...
Et, rose, elle, a vécu ce que vivent les roses...

Siglos después, hace lo mismo don Alfonso:

Más adentro de la frente...
Mar adentro de la frente...

De espaldas al uno, en el texto está el otro, cuyos desvaríos y voces vamos siguiendo, atentamente, a lo largo de la historia.

Blas Matamoro

Reyes y la literatura española entre el *Cid* y Nebrija

Cuando aún estaba en el colegio secundario, husmeando en la biblioteca de mi padre, encontré un librito azul de tapas muy gastadas, con unas letras que alguna vez fueron doradas que decían: *Libro de Buen Amor*. Fue mi primer contacto con el Arcipreste y también con Alfonso Reyes porque se trataba de su edición con prólogo y notas publicada por Calleja, en Madrid, en 1917.

Aquella tarde pasé revista al libro, entusiasmándome con versos y fragmentos, saltando por encima de muchos que me resultaban pesados, sin comprender del todo, creo, ni a unos ni a otros. Pero me quedé con la impresión general de un misterio fascinante. Fui entonces al prólogo —una buena profesora ya nos había enseñado la regla de oro: «primero el texto y luego la crítica»— y encontré una verdadera ayuda para penetrar mejor en lo que había leído. Quedaron así para mí unidas la figura de don Juan Ruiz con la de ese don Alfonso Reyes que sabía mostrar caminos para transitar por un texto laberíntico y apasionante.

Después vino lo consabido. La universidad, el trabajo sobre ediciones críticas diversas, los estudios eruditos desde perspectivas que se renuevan constantemente al igual que los métodos en que se apoyan. Las elecciones que dentro de ese raudal implican proponer los aportes propios. Y al cabo de años, este homenaje.

He vuelto al librito de tapas azules y en principio es fácil, claro, señalar el tributo a ideas y conceptos de su época que ya han sido superados. No pone en duda por ejemplo, que la prisión del Arcipreste haya sido de cal y canto, piensa que el retrato de don Melón se aproxima a un autorretrato del autor, cree que el «román paladino» y el «bon vino» de Berceo demuestran que muchos clérigos tenían como ideal poético a los juglares. Pero por supuesto, no es esto lo que importa. Como todo crítico agudo y sensible, don Alfonso supo ver más allá de los juicios contemporáneos y plantear cuestiones capitales que sólo años después han sido estudiadas.

Así, respecto a Juan Ruiz, sale al paso de quienes sostenían el autobiografismo del *Libro* y pone las cosas en su punto: no es relato de aventuras vividas sino erudición, fuentes literarias como Ovidio, recreadas con los rasgos de la realidad castellana. En 1938, Lecoy, se explayó en un estudio sobre todas y cada una de estas fuentes con la intención de probar que el *LBA* es un compendio de tradiciones librescas que circulaban por toda Europa¹. Esta tesis central quedó definitivamente aceptada y si bien des-

¹ Lecoy, F. Recherches sur le «Libro de Buen Amor» de Juan Ruiz, archiprêtre de Hita, Paris, E. Droz, 1938; 2.^a ed., con suplemento por A. D. Deyermond, Farnborough, Gregg International, 1974.

perió polémicas, hay que señalar que en realidad giraban sobre la importancia del proceso de recreación, bastante desatendido por Lecoy. Es ilustrativo el caso de Dámaso Alonso que demostró que en el retrato de doña Endrina, la preceptiva de las artes poéticas europeas está mezclada con preferencias estéticas de los árabes e insiste en la necesidad de recordar siempre la convivencia de ambas culturas en la península². Lecoy publicó su libro en 1938 y Alonso replicó un poco después; por eso es tan importante subrayar que más de veinte años antes, Reyes supo colocarse en el punto justo del equilibrio cuando sostuvo al mismo tiempo, los orígenes eruditos de los episodios y una recreación enraizada en la realidad inmediata al autor. Lo resume con una de sus frases, clara, llana y sugestiva.

/.../ para esto apenas hacía falta más que haber frecuentado los libros y los hombres y paseado por la plaza las mañanas de sol. (P. 9).

Esta frase tan sencilla —que posiblemente exprese un ideal de vida de nuestro crítico— cobra hoy singular importancia desde nuevos problemas que se plantea la teoría de la literatura. Me refiero al estudio del discurso literario en cuanto estilizado punto de encuentro de diversos tipos de discurso que de forma consciente e inconsciente fluyen a través del autor. Esta imagen del de Hita, recreador de fuentes librescas y trasmisor de múltiples códigos humanos, hasta los de esa «cultura popular» que bullía en la plaza, resulta sorprendentemente moderna. Es el paradigma de ese autor polifónico que nos obliga a mirar en muchas direcciones al penetrar en su obra. No es por cierto el clérigo apicarado que postulaban muchos contemporáneos de Reyes, ni el laborioso trasmisor de la erudición europea que trajo Monsieur Lecoy, ni ninguna otra imagen simplificadora. Es todo a la vez en virtud de esa complejidad que hoy finalmente aceptamos como condición primordial del objeto que llamamos literario.

Hay otros aspectos que nos hacen sentir cercano este prólogo que tiene más de setenta años. Ya que hemos hablado de la «cultura popular» no podemos dejar de señalar la importancia que otorga Reyes a los refranes y las sentencias que parecen pautar el desarrollo del *Libro*. Desde un punto de vista formal los considera como patrones de la condensación y la intencionalidad que caracterizan a la frase del Arcipreste. Pero también los valora por su sentido que evidentemente brinda una guía para penetrar en la obra y los recoge en uno de los índices finales. Esta atención hacia la «cultura popular» como doble informadora del discurso nos hace pensar inmediatamente en una serie de estudios de los últimos años que investigan diversos aspectos de esta dimensión del texto³.

² Alonso, D., «La bella de Juan Ruiz, toda problemas» en *De los Siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958.

³ Cito dos de los más conocidos: Joret, J., «La juglaría: mediadora ambigua de culturas en el LBA», Actas del I Congreso Internacional de la Juglaresca, Madrid, CSIC, 1986, pp. 317/322; De Lope, M.: *Traditions populaires et textualité dans LBA*, Montpellier, CERS, 1984. A mi juicio, ambos estudios parten de una esquematización demasiado rígida de la cultura popular que deja de lado una serie de aspectos. Por lo que toca al LBA, ésta falsea su interpretación. De estos problemas me he ocupado en un reciente artículo: Carrizo Rueda, S., «Nuevas notas sobre ciclos temporales y cultura popular en la estructura del LBA», *Rev. de Dialectología y Tradiciones populares*, t. XLII (1987) pp. 75-96. Amplió y reelaboro las propuestas de otro artículo: Carrizo Rueda, S., «Los trabajos y los días del Arcipreste de Hita», *CuH*, n.º 342 (1978) pp. 581-599.

Veamos ahora algo que atañe al hecho literario en general. La «estética de la recepción» ha dejado bien en claro todos los condicionantes que actúan sobre cada interpretación de un texto y hoy nadie puede pensar seriamente en un trabajo crítico de validez universal como si se tratara de una ley física. Pero llama la atención que en su época, luego de demostrar todos los errores del autobiografismo y de presentar su propia propuesta —mucho más acertada como se ha visto—, don Alfonso termina justificando a quienes habían insistido en la biografía de un clérigo típico del siglo XIV:

/.../ los hombres [tienen derecho a interpretar y sentir el viejo poema según las emociones dominantes de cada siglo. (P. 9).

A pesar de la «estética de la recepción» creo que todavía nos cuesta formular un reconocimiento semejante, de conceptos que en su momento fueron operativos aunque necesariamente luego hayan sido superados.

Y ya que nos hemos deslizado hacia el plano de la teoría literaria, no podemos dejar de comentar su estudio sobre otra obra medieval española: «*La cárcel de amor* de Diego de San Pedro, novela perfecta»⁴.

Analiza Reyes el papel que el autor se asigna dentro de la ficción, que es el de haber sido testigo de los trágicos sucesos que narra y el de haber contribuido a su desarrollo como mediador entre los protagonistas. Su conclusión es que aquel escritor del siglo XV materializó a través de este recurso la verdadera actividad de todo novelista, que es ante todo un espectador y un agente de situaciones. Aunque algo extenso, vale la pena reproducir este párrafo clave:

Y lo cierto es que siempre el autor se halla en la situación en que Diego de San Pedro ante sus personajes: le aparecen, en súbita visión, seres ya integrados y completos que las impresiones de la vida exterior van *precipitando* en su mente; los describe como San Pedro al abrir su libro; dice la inclinación que natural y espontáneamente llevan en sí; sirve tal inclinación con su inventiva; es intermediario: intercede por un personaje delante de otro; crea las situaciones y deja que obren en ellas sus criaturas de acuerdo con su personalidad ya distinta. (P. 59).

Y concluye:

La Cárcel de amor seguirá valiendo por la concepción estética que la informa y su peculiar arquitectura, que *parecen clara expresión del modo material con el que el novelista escribe sus libros*, (cursiva del autor, p. 60).

Esta atención a los aspectos ficcionales en cuanto reveladores de la técnica autorial fue mucho después una de las grandes innovaciones que trajo a la teoría del análisis del discurso el grupo *Tel Quel*.

Fue Alfonso Reyes un gran conocedor de la literatura medieval española, y un ejemplo de la amplitud y profundidad de su erudición es el artículo «Influencia del ciclo artúrico en la literatura castellana»⁵. Pasa revista a una serie de autores y obras desde la lírica galaico-portuguesa hasta el siglo XVI, refiriéndose no sólo a nombres que ya tenían un lugar en la historia literaria sino también a otros que sólo eran estudiados

⁴ Recogido en el tomo I de las Obras completas, México, FCE, 1955, pp. 49-60.

⁵ Recogido en el tomo IV de las Obras completas, 1957, pp. 277-282.

por una minoría de especialistas, como la *Gran Conquista de Ultramar*, el *Poema de Alfonso XI* o los poetas del *Cancionero* de Baena.

Pero es que don Alfonso tuvo la fortuna de participar de aquel gran momento inaugural de la filología hispánica moderna que lideró Menéndez Pidal, a quien tanto admiraba nuestro crítico. Un reflejo de la actividad y el entusiasmo de aquellos hombres lo percibimos en el artículo en el cual Reyes saluda el descubrimiento del fragmento del poema épico de Roncesvalles⁶. Esas páginas con su elogio a los investigadores que descubren y ordenan datos, que saben hacer finos comentarios sobre aspectos literarios y que han logrado reconstruir el monumento de la épica castellana, se convierten en un saludo a un nuevo concepto de la crítica literaria que pronto se impondría: una interpretación que no puede prescindir de la base de los estudios filológicos. Al respecto, ha escrito recientemente el semiólogo Cesare Segre:

/.../ las riquísimas, prácticamente infinitas implicaciones de un texto, aquellas que atraen lectores a los textos, incluso durante siglos y milenios, están todas contenidas en la literalidad de los significados gráficos. De aquí la importancia de la filología que pone su empeño en la conservación más exacta posible de estos significados⁷.

La preocupación de Reyes por la literatura como hecho total, lo llevó a volverse hacia problemas de la lengua y de las circunstancias de su fijación, como puede verse en el artículo dedicado a don Antonio de Nebrija⁸. Se refiere a aspectos históricos, a la relación lengua-nacionalidad e incluso a la vida de aquel hombre como presagio del Renacimiento en España; pero subraya que donde mejor se aprecia el valor de su obra es en las investigaciones científicas sobre la estructura de la lengua vulgar y sus leyes propias. Investigaciones que dieron como resultado la dignificación del castellano dentro de la órbita de la latinidad.

La literatura medieval española no sólo fue un tema de estudio para nuestro escritor sino que también solía evocarla al hilo de su labor poética o de sus ensayos sobre otros temas. Así encontramos entre su obra de creación *Que por mayo era por mayo* o *Romance viejo*; o bien, en una alocución, el recuerdo junto a Ruskin de una sentencia de Alfonso el Sabio.

Pero su trabajo de medievalista más conocido y reconocido es la versión en castellano moderno del *Poema del Cid*⁹.

Se trata como es sabido, de una prosificación y dice al respecto en el prólogo:

/.../ procura respetar el espíritu del viejo poema, y se ciñe a sus palabras tan estrictamente como lo tolera el sentido actual de la prosa castellana (p. 7).

Los resultados de estos propósitos tan sencillamente enunciados son asombrosos. Es en primer lugar un espléndido ejemplo de prosa poética, pero al mismo tiempo, de un trabajo de asimilación de un texto a otro en el que resaltan emparejados los conocimientos del erudito con la sensibilidad del creador.

⁶ Recogido en el tomo VII de las Obras completas, 1958, pp. 299-302

⁷ Segre, C., Principios de análisis del texto literario, Barcelona, Crítica, 1985, p. 37.

⁸ Recogido en el tomo III de las Obras completas, 1956, pp. 419-425.

⁹ Publicada en Buenos Aires por Espasa Calpe en 1937.



Ya desde los primeros versos percibimos cómo ha sabido conservar la animación del original. Véase, por ejemplo, el instante de la partida del castillo:

Allí piensan de aguijar, —allí sueltan las riendas.

PMC, v. 10¹⁰

/.../ ya aguijan, ya sueltan la rienda /.../

A. R., p. 19

Y enseguida, descubrimos un nuevo acierto en los dos versos siguientes como es conservar la variación de los tiempos verbales —cuya funcionalidad poética sería estudiada mucho después por Gilman¹¹—. Veamos con qué naturalidad pasa del presente histórico del verso citado al pretérito de los dos que lo siguen y conservando el gerundio.

A la exida de Bivar-ovieron la corneja diestra, e entrando a Burgos-oviéronla siniestra.

PMC, vs. 11-12

A la salida de Vivar vieron la corneja al lado derecho del camino; entrando a Burgos la vieron por el lado izquierdo.

A. R., p. 19

Pero quizá, lo que más nos sorprende es cómo ha logrado Reyes que las frases conserven la cadencia de los versos. Para quien conoce el *Cantar*, su peculiar melodía no deja de sonar asordada mientras lee esta versión en prosa. Uno de los recursos que he podido distinguir es que al terminar una frase conserva junto a algunas palabras, la acentuación del final del segundo hemistiquio correspondiente. Véase por ejemplo, este verso del episodio de Raquel y Vidas:

Con vuestro consejo-bastir quíero dós árcas;

PMC, v. 85.

Con vuestro consejo quiero que construyámos dós árcas

A. R., p. 27

La oportuna elección de ese «construyamos» conserva el ritmo del original. En estos casos, don Alfonso se debe de haber visto ayudado por su gran conocimiento de la métrica clásica y por su pericia en escandir tales versos. Posiblemente, haya seguido el ejemplo de fray Luis de León que recuerda en el citado artículo sobre Nebrija:

[La dignificación de la lengua vulgar produce efectos artísticos y procura orden y concierto en las palabras escogiéndolas hasta contar sus letras, midiéndolas y pesándolas /.../ (p. 424).

Así vemos que ha alcanzado el logro nada común de mantenerse fiel al espíritu y la letra del texto primigenio y ejercitar a la vez, su talento personal en la selección.

Quiero transcribir una muestra más de los valores de esta versión. Se trata del momento de la consumación de la afrenta de Corpes.

¹⁰ Reyes se basó en la ed. de Menéndez Pidal para los Clásicos Castellanos de La Lectura, Madrid, 1913.

¹¹ Gilman, S., Tiempo y formas temporales en el «Poema del Cid», Madrid, Gredos, 1961.

Leváronles los mantos- e las pieles armiñas, mas déxanlas marridas-en briales y en camisas, e a las aves del monte-e a las bestias de la fiera guisa. Por muertas las dexaron,-sabed, que non por bivas. ¡Quál ventura sería-si assomás essora el Cid Roy Díaz!

PMC, vs. 2.749-2.753

Las han despojado de sus mantos y sus pieles de armiño, yacen las tristes, sin más abrigo que los briales y las camisas, expuestas miserablemente a las aves del monte; por muertas, por muertas que no por vivas; ¡Oh sinigual ventura, si ahora se dejara ver el Cid Ruy Díaz!

A. R., p. 271

El propósito de esta prosificación fue poner el *Poema* al alcance de todo el público y la misma intención lo guió cuando realizó la mencionada edición del *Buen Amor*, cuyo prólogo finaliza con estas palabras:

El objeto de la erudición literaria es restaurar laboriosamente el pasado espiritual de un pueblo, no por inexcusable capricho, sino para incorporarlo algún día en la vida común (p. 15).

He señalado en estas páginas una serie de rasgos que aproximan los estudios de literatura medieval española de Reyes a realizaciones posteriores. Pero pienso que no sería justa si no mencionara también aspectos de sus trabajos que hoy muchos echamos de menos. Más arriba hablaba de la claridad y sencillez con que presenta sus perspicaces propuestas. Esto me lleva a pensar en la edición que realizó Quevedo de las obras de fray Luis de León como antídoto contra el culteranismo que invadía toda la expresión castellana. No es ninguna novedad que en la crítica literaria actual se ha instalado un regusto por cierto tipo de lenguaje y de retórica que no siempre implican nuevos aportes. E incluso más de una vez uno se pregunta si no hay algo de aquellas malicias de Gracián: «Los más no estiman lo que entienden y lo que no perciben lo veneran» o peor aún «no se les ha de dar lugar a la censura, ocupándolos en el entender»¹². Pienso que releer la crítica de autores como don Alfonso puede ser una buena guía para quienes estén pensando en revertir ya la moda.

Y algo más que he dejado para el final porque, a mí por lo menos, me parece muy importante. Es una costumbre de la crítica contemporánea insistir en lo «lúdico». Pero habría que ver a qué tipos de juegos se refiere, porque la solemnidad totalitaria que suele envolver algunos trabajos, aunque hablen de lo «celebratorio» y de «carcajadas», a lo sumo hace pensar en la ruleta rusa. No es precisamente común que nos hagan recuperar el recuerdo de otros juegos que representan una «tumultuosa huelga del espíritu». La expresión es de Reyes y este es el «juego» —aunque no utilice el término— que tiene presente a lo largo del prólogo para Juan Ruiz. Es el que evoca cuando dice que el «yo» entonces era más bien cómico y el que revive cuando contempla la mole del Guadarrama y recuerda la aventura con las serranas. Otro artículo sobre una obra medieval española nos invita también entre sus primeras líneas a unir el trabajo crítico con el gran «juego» de la imaginación y la creación. Se trata de «Fortunas de Apolonio de Tiro»¹³ y una vez más recorro a la transcripción de un fragmento que a mi parecer no tiene desperdicio:

¹² Agudeza y arte de ingenio. Véanse éstos y otros fragmentos comentados por R. Menéndez Pidal en «Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», en Castilla, la tradición, el idioma (col. Austral 501), Madrid, 1955, pp. 219-230.

¹³ Recogido en el tomo III de las Obras completas, 1956, p. 443.

También la crítica de los textos tiene su poesía. Según cierta tradición medieval inglesa, hay un diablo, Titivil, que se encarga de llevarse al infierno y atormentar eternamente a los copistas descuidados: el del *Apolonio* ha de estar ahora en manos de Titivil. Edgar Alan Poe, en uno de sus cuentos, hace que el diablo transforme una tesis fundamental de Platón dando un papiro-tazo sobre la *l* griega para convertirla en una *g* griega; y toda la obra de la crítica de los textos consiste en enderezar la letra invertida por el diablo (p. 443).

Y como hablamos de lo «lúdico» cerremos ya el corro. Desde las primeras décadas del siglo, la crítica de don Alfonso Reyes se proyecta en varios aspectos por encima de la de muchos de sus contemporáneos hasta emparejarse con la de nuestros días. Pero paradójicamente, algunos de sus rasgos generales, que parecen hoy dejados de lado, aguardan. Aguardan llenos de tensión y de vida que nuevos giros y nuevas mudanzas los hagan ocupar el centro y dirigir esta danza que no cesa de girar.

Sofía Carrizo Rueda



Góngora, historia de un equívoco

Si el fin sumo de la literatura es una investigación del hombre por la vía de la belleza verbal, el crítico y el creador se confunden al llegar al término del viaje.

Alfonso Reyes

Quand le vers est très beau on ne songe même pas à comprendre. Ce n'est plus un signal, c'est un fait.

Paul Valéry

I

La aproximación crítica de Alfonso Reyes a la obra de Góngora, con ser tan personal y tan íntima («mi poeta», le llama en una ocasión, «este Góngora que se apoderó de mi fantasía»¹) toca directa e indirectamente, desde una perspectiva teórica o práctica, la ecdótica, la hermenéutica, la estética y la crítica literaria en el sentido más amplio del término, en un ágil y penetrante ir y venir, que de un lado ilumina la producción del poeta y del otro aporta relevantes contribuciones a dichas disciplinas. Con ello, y con su persistente penetración en las causas intrínsecamente poéticas de la poesía de Góngora y de aquéllas que determinaron y determinan aún la recepción, estimación e imitación de su obra, Reyes no sólo abre numerosos caminos a la investigación gongorina, sino que modifica sustancialmente el acercamiento crítico tradicional a su obra. Sus reflexiones en torno a Góngora, sistemáticas aunque dispersas, rigurosamente intelectuales y científicas, aunque emotivamente sentidas², representan un aporte decisivo en el intento secular de comprender la poesía gongorina y en la tarea previa e ineludible de expurgar «aquel hacinamiento de errores que la rutina ha amontonado sobre Góngora» (I, 61), redundando al tiempo en beneficio de la historia de la literatura, de la metodología crítica y de la concepción y comprensión de la obra de arte literaria.

No voy a detenerme en las sustanciales aportaciones de Reyes en el ámbito de la crítica textual gongorina. Aunque editores posteriores hayan sido poco agradecidos con su importante y poco vistosa labor³, es bien sabida la entidad de su participación

¹ VII, 12 y XII, 230, respectivamente. Cito siempre de: Alfonso Reyes, Obras completas, 21 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1955-1981.

² Dámaso Alonso, en 1927, escribía con justicia: «Hacia falta para estudiar que se dieran en un mismo sujeto la más minuciosa exactitud objetiva con la más delicada sensibilidad poética. Estas condiciones las reunía, como nadie, Alfonso Reyes. Él es el primero que se ha acercado a Góngora con ciencia y ecuánime comprensión» (Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes, en Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1970³, p. 511).

³ En el artículo ahora mismo citado, Dámaso Alonso pasa revista a cuanto Reyes había escrito hasta la fecha y señala algunas divergencias con respecto a la edición del Polifemo, concluyendo: «Salvo estas nimiedades, la edición de Reyes es admirable y utilísima» (loc. cit., 517). Pese a ello, en la edición definitiva del Polifemo,

en la edición fundamental de Foulché-Delbosc, participación que el mismo Reyes recuerda complacido en sus escritos. Ni me ocupo de sus contribuciones bibliográficas en el triple aspecto de la obra de Góngora propiamente dicha (con vistas a la futura edición completa y depurada de su producción), de la bibliografía crítica y de la resonancia e influencia del poeta sobre todo entre los escritores de América Latina. En sus ensayos *Los textos de Góngora*, *Contribuciones a la bibliografía de Góngora* y *Reseña de estudios gongorinos*, recogidos, con otros importantes escritos sobre el tema, en el volumen séptimo de su *Obra Completa*, el lector puede saciar su curiosidad, o rellenar sus huecos, sin grandes pérdidas de tiempo. Ni me paro a subrayar, o a encomiar, como merece, el rigor filológico, la intuición, el criterio y la meticulosidad de Alfonso Reyes en su decisiva aportación a la tan anhelada fijación y depuración de los textos de Góngora, maraña poco menos que inextricable, encallecida de escorias a fuerza de manipulaciones y presuntas correcciones, en cuanto no sabría expresar con mayor claridad lo que él mismo ha expuesto y trazado en forma de esquema como programa de futuras investigaciones⁴. Dejo, en cambio, para más adelante su edición (parcial) del *Polifemo* —tan bella y tan injustamente silenciada por otros editores— salvo para discutir con espíritu próximo al del bueno de Pellicer y toda la cohorte de comentaristas y admiradores, quién tiene razón y quién no sobre la «reacia» estrofa XI. Y de momento lo dejo porque, en este caso, importa menos la cuestión ecdótica, que el planteamiento crítico de Reyes y la concepción de la obra de arte que, a través de ella, indirectamente nos propone. Me limitaré, modestamente, a tratar de individualizar aquellas «fórmulas y definiciones estéticas sobre la poesía de Góngora» que se hallan esparcidas, a veces casi sepultadas, entre los centenares de páginas de su obra, y de las que el propio Reyes dice no haber «tenido tiempo de sacar aparte todavía» (VII, 11). Lo cual requiere, en efecto, un poco de tiempo y de paciencia, y algún esfuerzo para reconstruir el cuerpo coherente y compacto de sus consideraciones y apreciaciones, presentes en sus escritos como notas marginales y volanderas⁵.

II

Frente a la crítica tradicional, que en parte comprende la más reciente con objetivos en apariencia más elevados, Reyes se propone identificar lo que constituye la *esencia* de la poesía de Góngora, captar lo que él llama «el espíritu de su estilo». Para ello, y como primer paso al esclarecimiento del equívoco o multitud de equívocos que gravitan sobre ella, considera necesario separar las exterioridades técnicas —la *forma*, en que por lo común se identifica lo estrictamente gongorino— del *contenido*. Dicha propuesta, tan sencillamente enunciada, desbarata el enfoque habitual aun de la crítica más nueva e innovadora. Porque si la vieja exegetica, y el ejército apasionado de los imitadores de Góngora, confundieron la poesía de Góngora con sus procedimientos exter-

se limita a discutir la estrofa XI, y los demás editores suelen mencionar tan sólo el nombre de Foulché-Delbosc al referirse a su edición.

⁴ V., en efecto, *Los textos de Góngora, especialmente los capítulos 10 y 11 (VII, pp. 50-1)*.

⁵ *Jorge Luis Morales, en su Alfonso Reyes y la literatura española (Barcelona, 1980) echa una rápida ojeada a los escritos de Reyes dedicados a Góngora (34-45).*

nos (de la extrañeza o peculiaridad del vocabulario a la sutileza ideológica, pasando por la estructura sintáctica, versal o estrófica, la metáfora, la alusión mitológica y erudita, y hasta la misma representación de la naturaleza, desde la «purpúrea luz» hasta la «estación florida» o el «plácido ruido»), la nueva crítica estilística, preocupada en registrar el rasgo estilístico con fines hermenéuticos, acaba incurriendo en un error parecido al de aquéllos: que a fuerza de penetrar en la técnica, en la forma, con el fin de captar el significado que encierran sus versos oscuros, acaba diciéndonoslo todo acerca del «rito», del cuerpo, o de lo que Reyes llama con expresión felicísima «el peso muerto que gravita sobre las alas de Góngora» (VII, 150), pero nos dejan a oscuras acerca de la sustancia, del «espíritu», de lo estricta y esencialmente poético de su poesía⁶.

La cuestión es menos baladí de lo que pudiera parecer a primera vista. Porque, si a estas alturas todo el mundo parecía haberse puesto de acuerdo en que lo que constituye la esencia de la poesía no es el fondo, sino la forma, Reyes viene a demostrarnos que evidentemente sobre la esencia de la forma existe un grave equívoco que compromete la eficacia de la labor crítica.

Merece la pena adentrarnos en las reflexiones estéticas y hermenéuticas de Alfonso Reyes, puesto que está en juego nada menos que la comprensión de la poeticidad de la poesía de Góngora y, en última instancia, el afinamiento de una metodología crítica que, aun asumiendo por lo que valen esfuerzos anteriores y aproximaciones parciales al texto, incluidos los de los vituperados comentaristas, nos acercan con mayor fidelidad al conocimiento de la obra de arte literaria.

Reyes insiste en que lo que nos interesa en el caso concreto de Góngora es «explicar o definir su estética», hallar las características «absolutas» de su obra, las razones estéticas «puras», la virtud «puramente lírica»; buscar, en último término, «el valor humano y deshumano (estético) de su poesía» (VII, 12). En cierto momento, especifica además que con todo ello no pretende declarar que la poesía de Góngora sea «perfecta»⁷. Reyes habla, pues, de estética, no de estilo, renunciando al tiempo a una valoración personal (o epocal) que presupone un modelo estético, subjetivo o supuestamente objetivo, no importa, pero que, en cualquier caso, es exterior y por ende arbitrario. La obra de arte posee una sola esencialidad que es de orden estético, diríase irreducible sea a la forma sea al contenido⁸, y no es medible en relación con algo extrínseco, sino sólo

⁶ Paul Valéry, en efecto, advertía: «La vie, l'erreur fondamentale de ces explicateurs de poètes [...] c'est de procéder toujours dans un seul sens —chercher une signification comme dans une antériorité, comme une cause de la forme, tandis que dans l'opération réelle, il y a échange et cessions réciproques entre rime, et choix de mots, etc. Et l'idée informe— laquelle doit demeurer informe, à la disposition du désir. L'oeuvre serait impossible à faire par un travail à sens unique —c'est-à-dire de mise en vers.» Cahiers, II, Paris, Gallimard, 1974. pp. 1.238-9).

⁷ En su conferencia Sobre la estética de Góngora, Reyes dice literalmente: «De propósito he elegido, para citarlos, versos donde no solamente se manifiestan cualidades, sino también algunos defectos, porque sólo trato de explicar o definir la estética de Góngora sin que la declare, por eso, perfecta» (I, 82).

⁸ Cfr. Valéry: «Poésie —en tant qu'état de soi— est état dans lequel toutes choses paraissent choses d'un monde dont la loi ou la substance est harmonique —c'est-à-dire où l'arrivée des phénomènes, leur présence, leur diversité sont liées entr'elles et eux entre eux— comme les notes de la gamme —sont comme parties d'une unité et d'une nécessité à la fois formelle et significative (d'où le rapprochement avec le rêve), d'où le caractère à la fois nécessaire et improbable. —La liaison forme et fond en résulte.» (op. cit., p. 1.117).

con relación a sí misma; de lo contrario, caemos una vez más en el error de las preceptivas que consiste en entronizar «lo contingente como necesario» (XXI, 309).

Reyes resume con una parábola reiterada en sus escritos su personal concepto de la creación literaria y del proceso creativo: cuando Adán puso nombre a las cosas de la creación, recreó lo creado con la palabra. La poesía es creación *en* la palabra (no *por medio de*): no sólo en la palabra-voz, sino en la palabra impresa (XXI, 51). Es decir, Reyes hace suyo el concepto repetidamente recordado de Mallarmé, según el cual «los versos no se hacen con ideas, sino con palabras». El propio autor, consciente de no descubrir las Américas, añade: «Ya todos lo admiten así, teóricamente. Y casi todos lo olvidan al enfrentarse con los libros de versos» (XXI, 51). Y volvemos al equívoco de antes; por lo visto, no nos entendemos sobre eso de «las palabras».

Por forma, en poesía, se suele entender la forma sonora, el continente, en contraposición al sentido o idea, al fondo; lo que implícitamente suponen que existe *una* idea y que existen varias formas de expresarla. De este principio parten de hecho los comentaristas de Góngora y de algún modo también la crítica estilística hodierna; ambos terminan mostrándonos que Góngora dijo «en una determinada forma» (de momento es irrelevante que sea oscura o hermética) algo exterior, objetivamente dado y fijo, que el comentarista nos devuelve, para decirlo así, en vulgar paladino. Con las mejores intenciones, unos y otros nos ofrecen dos formas —o centenares de formas— del supuesto contenido de su poesía: acaban por reducir su tarea a la penosa operación de transcribir el poema de una forma a otra (del verso a la prosa, o del castellano al castellano), recogiendo de éste todo, excepto la poesía. Que es como decir que del pájaro (o del ángel) se quedan con las alas muertas, pero sin el vuelo⁹. La oscuridad ha jugado al poeta cordobés una mala pasada, dando pie al más embrollado de los equívocos: de haber sido claro, probablemente nos habríamos quedado igualmente sin comprender la esencia de su poesía, pero ésta no se hubiera prestado a tan inútil, o casi inútil, ejercicio.

En un artículo dedicado justamente a Mallarmé, Reyes escribe a propósito de la creación poética: «En las horas de inspiración, hasta nos parece que estos juguetillos [las palabras] son instrumentos para realizar algún deber cosmogónico, que nos corresponde operar alguna metamorfosis en el mundo, a través del *taniz* precioso de voces articuladas» (XXI, 65).

«Entre la realidad y la poesía —prosigue— existe una escala que va de nuestra representación de la realidad a la palabra interior, y de ésta a la palabra hablada y luego escrita». En otro momento, explica: «La poesía como conocimiento del mundo es anterior a la palabra [...] la poesía como ejecución artística es un oficio ulterior a la palabra» (XXI, 255). Como se ve, la palabra no es vehículo del pensamiento, o mejor, de la idea o representación mental (porque la «idea» puede ser un aroma, una sensación o una emoción, o la configuración mental de un mito), sino que es la fijación de una idea poética, de una forma de conocimiento del mundo que, como tal, es anterior a la palabra, pero cuya extrinsecación formal tiene lugar en el mismo acto de la palabra. La palabra, en suma, crea su propio objeto; el objeto es inherente a la palabra. De lo

⁹ Reyes expresa repetidas veces sus reservas frente a la crítica estilística y en general sobre cualquier tipo de crítica que olvide la totalidad estética de la obra de arte. V. especialmente XIV, pp. 374-83 y XV, p. 224.

que se desprende que no existen sólo infinitas formas para *una* cosa, sino que existen infinitas *ideas* distintas de la misma. En una palabra, lo que hace que el *Polifemo* de Góngora sea *esa* obra de arte, no es *la forma* distinta, el peculiar estilo con que Góngora ha dado forma a un determinado tema, sino la peculiar representación mental del mito en su mismo hacerse palabra. Dicha *representación* no es ni asunto ni fondo ni tanto menos idea objetiva revestida a posteriori de ropaje (oscuro). La exégesis tradicional, desnudando a Góngora con la intención de llegar al cuerpo, a la idea clara, parece no darse cuenta de que cuando cree haber llegado a ella, esa cosa es ya *otra* cosa, que nada tiene que ver con la configuración poética de su pensamiento. Con el ropaje ha destruido el cuerpo, la sustancia poética de su poesía.

Creo que, llegados a este punto, puede resultarnos útil el concepto «forme du sens» elaborado por Valéry a raíz justamente de Mallarmé (que es como decir que no nos salimos del tema): «Il [Mallarmé] voulait que la poésie, qui doit essentiellement se distinguer de la prose par la forme phonétique et la musique, s'en distinguât aussi par la *forme du sens*». Subraya el propio Valéry y, acto seguido, explica: «Pour lui, le contenu du poème devait être aussi différent de la pensée ordinaire que la parole ordinaire est différent de la parole versifiée»¹⁰. Según ello, existe un pensamiento poético específico —que puede ser claro, geométrico, o puede ser confuso, enmarañado, simultáneo—, el cual cristaliza en una totalidad formal que, para mayor ofuscamiento, puede servirse de un lenguaje o estilo claro y unívoco, o bien, como para evitar el equívoco, puede manifestarse en un lenguaje o estilo hermético, que rompiendo el esquema obvio del lector, le obliga a representarse un mundo hasta aquel momento insospechado. Como decía Valéry en otra ocasión, «un vers compréhensible, mais «beau» est *beau par l'incompréhensible* qu'il contient»¹¹.

Por consiguiente, no existe más «traducción» que la que pasa del modo como se le acerca el mundo al poeta a la representación mental en la palabra, que no se agota ni en el lenguaje ni en el estilo. En este punto, Reyes introduce el concepto de belleza artística, que aprehedemos con «ese *sí sé qué* llamado el gusto» (XXI. 344)¹², en esa unidad inextricable de forma del sentido hecha forma-realización artística. Objeto de la crítica en el más alto sentido de la palabra es aferrar esa realidad viva y móvil portadora de belleza, para lo cual «habría que inventar al caso un patrón fluido, algo como un río que mida al río» (XXI, 322).

Reyes no ignora ni subvalora las dificultades de tamaña empresa, pero nos advierte igualmente de lo arriesgado o estéril de una aproximación que someta la poesía «a triangulaciones, como si fuera un terreno inmóvil» (XXI, 322). Para afrontar una realidad tan rica y varia, el lector debe desandar la escala que va de la palabra escrita a la repre-

¹⁰ Paul Valéry, Stéphane Mallarmé, en *Oeuvres*, I, París, Gallimard, 1957, p. 668.

¹¹ Cahiers cit., p. 1.138.

¹² «Ni los sentidos ni la mente nos dan lo dado o lo recibido, sino que lo transfieren a otra escala de actividades distintas. Detrás de la percepción huye un fantasma inaprensible; detrás de las palabras huyen las cosas, dejando un residuo ligero; detrás de los pensamientos, anhelantes de imponer las normas de un cosmos, se revuelve un caos original. Todo es aproximación, todo es lejanía, todo es el «más o menos» como en las pseudo-simetrías decorativas del arte chino. En suma, el «no sé qué» inefable de la poesía, que lo mismo inquieta a Feijoo que a Paul Valéry o a Juan Ramón Jiménez.» (XXI, p. 254).

sentación de la realidad del poeta, donde se halla la cualidad estética, o «contenido humano», a que Reyes apela con frecuencia (VII, 217). Para ello, aconseja recurrir no sólo a la retórica o a la estilística, sino también a la sensibilidad y al gusto; no sólo a la intuición, sino a los métodos de la razón y el entendimiento: la historia del lenguaje, la exegética, la crítica de los textos, la historia, la historia social o la historia de las mentalidades. La dicotomía forma/fondo sigue siendo un instrumento a veces útil, pero en cualquier caso ambiguo, inexacto, peligroso: la búsqueda de las ideas a través de la forma puede llevar tan sólo al envoltorio, puesto que, al decir de Valéry, «les "idées" chez le poète ne sont pas des éléments fixes dont le langage doit donner l'expression la plus approchée. Elles sont une des variables. Ce sont des couleurs. La "philosophie" d'un vrai poète est toujours finalement celle qui lui donne les meilleurs résultats d'expression et d'effet»¹³.

III

La intrincada sintaxis, el léxico culto y el cultismo, la torturada estructura métrica, la alusión erudito-mitológica, las metáforas múltiples o prolongadas, la mezcla metafórica, no menos que el tema, el brillo pictórico y sonoro y la estilización de la realidad, forman parte de lo que Reyes llama «exterioridades técnicas» de la poesía de Góngora. Ellas hicieron las delicias de los admiradores, inspiraron al mejor y al peor gongorismo, dieron pasto abundante a los detractores y aún hoy los manuales de literatura y la crítica más rutinaria las enumeran como rasgos *fundamentales* de su poesía. Simples exterioridades en otros autores, son en Góngora efecto y resultado intrínseco de la *forme du sens*, representación de una forma inédita de captación del mundo. Los peores imitadores, apoderándose tan sólo del ropaje, redujeron el cuerpo a monigote, el mundo a decorado, el cuadro vivo a reproducción, la autenticidad a copia.

Para Reyes, la esencia de la poesía de Góngora está en su personalísima representación mental del cosmos, hecho de cualidades sensoriales y emocionales: luces, ruidos, colores, vibraciones y emanaciones múltiples, presencia corpórea de las cosas, captación sensible, fruición sensual, emoción intelectual¹⁴. Las ideas de su poesía (¡como si las ideas «filosóficas» de Quevedo, las más veces lugares comunes de predicadores de segundo rango, constituyeran lo esencial de su poesía!) son a la vez las manifestaciones explosivas del cosmos y la percepción física, sensorial e intelectual de las mismas. Ha sido necesario este esfuerzo de síntesis para rozar siquiera «las alas» de la poesía de Góngora, para que los «rasgos estilísticos» aparezcan como cuerpo inherente al espíritu, como explicitación necesaria, única e irrepetible, de este último. Salta entonces a la vista que el «estilo» es cuerpo de la forma del sentido, de lo que Reyes llama «la emoción primera que traduce su poesía» (VII, 23). Porque la perífrasis, por ejemplo, «acaricia y toca las cualidades sensoriales de los objetos» (VII, 195), y las reiteraciones,

¹³ Cahiers cit., pp. 1.124-5.

¹⁴ Con ello no pretendo, ni Reyes pretende, agotar la materia; «la definición de esta calidad estética exigiría un volumen» (VII, p. 23).

pasando el pincel una y otra vez, insisten en la representación pictórica de las cosas, mostrando en visión global sus distintas partes; y los cultismos no son alarde de erudición ni responden al noble propósito de dignificar y enriquecer «clásicamente» nuestro idioma¹⁵, sino que sirven para amasar con harina nueva y fragante ese mundo sensible absolutamente virgen, destinado a suscitar emociones o sensaciones primigenias; y la alusión erudita y mitológica («los cultos desvaríos», que decía Lope), lejos de estar ahí para simple quebradero de cabeza del lector, plasman de nuevo el mito, dando forma a un mundo incorrupto —el del arte—, indemne del desgaste y trivialización de lo cotidiano; y la dilogía o la polisemia, con sus destellos semánticos, restituye a las cosas su poder emanativo de sensaciones y emociones; y la variedad rítmica y sonora del verso devuelve al mundo su sonoridad originaria, que las palabras, erosionadas por el uso y la costumbre, son incapaces de transmitirnos; y los inusitados enlaces, cruces y confusiones metafóricas producen nuevas síntesis metafóricas, «de suerte que, aunque opero con objetos de la tradición más rancia, los rejuvenezco al invertir sus relaciones, complaciéndome en entrechocarlos»¹⁶. En una palabra, Reyes viene a decirnos que las ingeniosidades y rarezas de Góngora desbaratan la usual ordenación del mundo para levantar un orden nuevo, original, antes de él impensado e inexpreso.

Todo lo cual tiene fecundas repercusiones en el acercamiento crítico a la obra de Góngora (que no hermenéutico, o no necesariamente hermenéutico) y de paso también en el procedimiento ecdótico. Por su misma naturaleza, la poesía de Góngora se apodera, más que de la razón, de la intuición y sensibilidad del lector. La mente, que insta por la comprensión racional, le lleva luego a usar de la razón como un taladro, que mientras penetra, indefectiblemente destruye. Entendámonos. Reyes no aboga por una aproximación crítica abandonada tan sólo a los recursos de la sensibilidad y el gusto (nada más lejos de su criterio metodológico), pero sugiere la eficacia de un inicial abandono a la sugestión de la palabra para entrar con ella en el cuerpo mismo de la *forme du sens*¹⁷. «La alusión erudita —escribe en un momento dado— a veces aparece tan tramada con el pensamiento poético, que si cazamos la alusión, de paso hemos dado muerte al encanto mismo de la poesía» (VII, 192). La obra de Góngora se dirige, quizá sería mejor decir «agrede», la imaginación y la sensibilidad¹⁸, como lo demuestra el hecho de que aún algunos coetáneos «racionalmente» contrarios a su poesía se sintieran «inexplicablemente» atraídos por ella, y que los que la defendieron tuvieran

¹⁵ Lo que obviamente no excluye que Góngora tuviera también las miras puestas en el ennoblecimiento del castellano y de la creación poética, teniendo como modelo el mundo clásico, como por otra parte recuerda a menudo el mismo Reyes.

¹⁶ Alfonso Reyes, *El Polifemo sin lágrimas*, Madrid, 1961, p. 72.

¹⁷ Algo por el estilo proponía Gerardo Diego en un importante ensayo de 1927: «Un admirado poeta me señalaba en cierta ocasión algunos de estos hallazgos, que él obtenía aislando, según el giro del ritmo, determinados versos. La playa azul de la persona mía. Este verso continúa la frase Espejo de zafiro fue luciente, puesto en boca de Polifemo. Y aunque esa perspectiva de contemplar el verso en su falso sentido aislado no será lo que quiso decir Góngora, con todo, es de una belleza imponderable, y como en el caso que al iniciar estas notas exponíamos, «allí está». (Un escorzo de Góngora, en *En torno a Góngora*, edición de Angel Pariente, Madrid, Júcar, 1986, p. 195).

¹⁸ Borges, en un ensayo publicado en 1926, escribe a propósito de un verso gongorino: «En cuanto a la rareza de que sea blanca la aurora y rojo su paso, conviene no entenderla, ya que este verso está dirigido notoriamente a la imaginación, no a la razón» (Examen de un soneto de Góngora, en *ibidem.*, p. 213).

dificultades en dar con razones de peso para justificar su preferencia. Y lo que explica, según Reyes, la popularidad de Góngora y el que su poesía «cult» entrara a formar parte del acervo oral-popular de la poesía española.

La dificultad y el enigma provocan, pues, la posesión inmediata, diríamos a flor de piel, de la poesía gongorina, que pasa luego a la mente, donde, inquieta, sigue fermentando¹⁹. Su fundamento teórico, recuerda Reyes, se encuentra en la poética de la dificultad (el placer intelectual de la investigación), presente en cierta carta de Góngora a Lope, considerada con razón verdadero manifiesto poético, junto con el poema dedicado a El Greco en ocasión de su muerte.

Dejar, pues, el texto gongorino en su «confusión» original para que el lector lo aprehenda inicialmente en forma de «sugestión de la palabra» es lo que parece proponerse Reyes en su magnífica edición del *Polifemo*. Los comentarios que siguen a cada una de sus estrofas, una maravilla de penetración e interpretación, captan el texto en sus múltiples destellos significativos, dejándolo intacto y abierto a otras tantas posibles interpretaciones²⁰. Los comentarios forman parte del segundo momento crítico, el de la fermentación en la mente, que es cuando se produce el placer intelectual del barruntamiento. Para dejar el texto en su «confusión» supuestamente original, Reyes ha trabajado duramente con los diversos y contrastantes manuscritos, se ha leído y utilizado, con todo el respeto y el descrédito que merecen, a los farragosos comentaristas, ha usado con rigor y maestría las herramientas que le ofrecen la filología y la historia, la mitología y la crítica de los textos. Reyes no subvalora la necesidad de comprender la inmensa erudición que yace en el subsuelo de la poesía de Góngora ni de conocer cabalmente el estado de la lengua española con que opera el poeta, pero pone cuidado en que éstos, medios al cabo, no sofoquen el resultado y fin último de los versos²¹. Basta comparar, además, su edición del *Polifemo* con la de Dámaso Alonso para advertir de inmediato no sólo la «fijeza» de las interpretaciones del insigne gongorista español con respecto a lo que Reyes llama su propia «libre interpretación», sino también la profusión puntuativa de aquél en relación con este último. En su afán de racionalizar el texto, de hacerlo racionalmente comprensible, Dámaso Alonso ha fragmentado hasta tal punto el texto, lo ha «aclarado» de tal forma, que el lector pierde en parte el placer y la eficacia de una lectura inmediata en abandono, de saborear «intelectualmente» el disparate de aquel verso aislado del contacto que Gerardo Diego recordaba

¹⁹ Es interesante notar la similitud de aprehensión registrada por Valéry a propósito de Mallarmé: «J'observais que ces mêmes vers très obscurs avaient une curieuse propriété: il y avait en eux je ne sais quelle nécessité qui les imposait à ma mémoire [... en me répétant involontairement ces vers si difficiles à comprendre, je constatais que les énigmes s'atténuaient, la compréhension se dessinait [... j'étais peu à peu conquis, peu à peu saisi. Après avoir été intrigué, je me sentais pénétré» (Stéphane Mallarmé cit., pp. 667-8).

²⁰ V. el fundamento teórico de dicha apertura: «Si la confusión de significados no nos permite entendernos, tampoco nos lo permitiría la fijación de todos los significados, que por lo demás es un sueño» (XXI, p. 322). Y comentando su *Polifemo* escribe: «Que a mí no me parece mal —muy al contrario— el que mis versos se reflejen, como entre varios espejos, en dos o tres avenidas de conceptos, cual si no pudieran acabar de decir todo lo que quieren» (op. cit., 68). Y también: «A mí me place que me entiendan de varios modos, y yo acaso he pensado en esto y en aquello»; «También Hesperie, huyendo del troyano Esaco, fue herida del háspid. Escoge tú el caso que te plazca» (Ibíd., pp. 87 y 92, respectivamente).

²¹ «No entremos en minucias de agricultura, sobre cuántas veces y cómo ha de romperse la tierra. La imagen del descuido basta al propósito» (Ibíd., p. 108).

haber oído recitar a alguien huyendo de él sin «comprenderlo». Es tal vez significativo que Dámaso Alonso mencione apenas esta edición y, a efectos de actitud crítica «abierta», que Reyes no sólo dedique su *Polifemo* al «maestro de toda exégesis y erudición gongorinas», sino que tras las largas y amistosas discusiones acerca de la estrofa XI, opte por dejar la famosa coma, declarando que «ella *tampoco* anula mi interpretación, por respeto a la lección primitiva y porque así queda el camino abierto a las demás interpretaciones. Mi texto merece, cuando menos, la misma fe a que pueden aspirar los que otros hayan propuesto»²². En ese «tampoco» que subrayo, se halla el criterio crítico de Reyes: los versos gongorinos, en su extrema precisión y elementalidad y en su no menos extrema vaguedad, configuran un mundo con multitud de posibles significados que, al primer impacto, se graba en la imaginación del lector antes de comprenderlo, o mejor, al tiempo que tiene la impresión de no entender una palabra de lo que está leyendo.

IV

A medida que, siguiendo las huellas de Reyes, nos vamos adentrando en la esencia de la poesía gongorina, advertimos que tanto admiradores como detractores fueron víctimas de un equívoco y que en el fondo no le comprendieron ni los unos ni los otros, salvo que, al menos los admiradores, captaron, si no comprendieron, la belleza de su obra y precisamente porque no la aferraron conceptualmente no supieron defenderla más que con las razones de las «exterioridades técnicas» que tuvieron a su alcance.

De ese malentendido inicial surgieron nuevos equívocos que han entorpecido el conocimiento de su obra y en parte también el de nuestra historia literaria. Se trata, de un lado, de las llamadas «dos maneras» de Góngora, y del otro, de las nociones de culteranismo y conceptismo, en torno a las cuales gira, diríase inútilmente, el intento de comprensión de nuestro barroco.

El equívoco, una vez más, surge de haber identificado el tema y lo oscuro del lenguaje o del estilo con lo exquisitamente gongorino, sin advertir que ambas cosas son accesorias y que la oscuridad es sólo uno de los modos en que se verifica esa portentosa y peculiar transformación de la realidad a que me he referido. Que el cordobés pasara de la manera grave a la popular, la una confiada al verso largo y al asunto serio, y la otra al verso breve y al tema despreocupado y jocoso —a lo que Reyes llama «la musa cotidiana» (XXI, 123) —no significa que Góngora no hiciera siempre la poesía que le es propia; en la historia de la literatura y de las artes, el fenómeno es corriente y reciente (Reyes recuerda significativamente a Mallarmé). Para decirlo en otras palabras, Mozart es siempre Mozart, tanto si escribe el *Don Giovanni* como una sonatina o un divertimento. Reyes, por supuesto, se sirve de una imagen más convincente: el poeta tuvo dos paletas y alternó la pintura al óleo —la del metro largo— con la acuarela, la de la coplilla, en que dio cabida a la miniatura intrascendente y a la realidad calleje-

²² *Ibidem*, p. 12. Por lo que se refiere a la estrofa XI, debo decir que la tesis de Reyes a favor de la metonimia topa más bien con el uso muy generalizado de la sinécdoque en Góngora; como por otra parte ha observado reiteradamente el propio Reyes, lo normal en nuestro poeta es pasar de lo general a lo particular, no al contrario.

ra. Pero si he mencionado a Mozart es porque Reyes dice algunas cosas que juzgo perfectamente aplicables al compositor austríaco, eso es, que «esta mezcla de la nota baja y la aguda es otro intento revolucionario de Góngora», que la «travesía poesía fácil en el fondo es tan preciosista como la otra» y que Góngora «contenta igualmente a los viejos y a los nuevos: mientras aquéllos celebran sus letrillas, décimas y romances, éstos recitan sus canciones, silvas, sonetos, octavas reales» (VII, 186-7). Y esto fue tan así que hasta el siglo XIX Góngora resultó aceptable por su primera manera; los «nuevos» se hicieron esperar. Tal vez los nuevos hayan llegado tan sólo con nuestro siglo XX.

La neta separación entre las dos maneras procede, pues, de no haber atinado con lo verdaderamente gongorino. Porque, aparte de que Reyes nos proporciona varios ejemplos de primera manera infiltrada en lo heroico (VII, 206 y 215), y remonta la presencia de la segunda manera al poema «Al tramontar del sol la ninfa mía», nada menos que de 1582 (VII, 150 y 186), nos demuestra también que ya en la *Fábula de Piramo y Tisbe*, tradicionalmente incluida en la primera época, se verifica aquel dar «temperatura artística a lo trivial» (VII, 206), que es uno de los valores absolutos de Góngora y una constante de su revolución estética, la cual se opera indistintamente en el tema ligero y en el tema grave, aunque la madurez de dicho proceso se produzca en fecha tardía, concretamente en 1612, «cuando el poeta envía copia de sus nuevos poemas a Pedro de Valencia, en solicitud de su autorizado dictamen» (VII, 186). Dicha madurez ha consistido sobre todo en ir afinando la destilación estética de la realidad y en mantener rigurosamente separados los dos estilos o registros. Lo que, en opinión de Reyes, consiente hablar de una tercera manera, no por la técnica, sino por la calidad e intensidad estética conseguida, que es el momento posterior al *Polifemo* y a las *Solitudes*, en que el poeta «ha morigerado, en cierto modo, aquel desenfreno o generosas travesuras que decía Pedro de Valencia», representado por el prólogo a la *Alegoría de Aranjuez*, exhumado por el mismo Reyes (VII, 23).

La confusión tradicional entre «razones estéticas puras» y «contornos exteriores», entre los cuales no es corriente incluir el «tema», ha dado origen y consolidado la equívoca y acaso estéril contraposición entre cultismo y conceptismo, alimentada por las polémicas y diatribas coetáneas y por la decisiva aunque paradójica intervención²³ del «irritado y envidioso en el fondo» Quevedo, al decir de Lorca²⁴.

Que la diferencia entre ambas escuelas, vistas «desde arriba y a la grandiosa manera de Menéndez y Pelayo» se confundieran a la distancia, lo había observado ya —recuerda Reyes— el insigne estudioso en su *Historia de las ideas estéticas*.²⁵ En un escrito de 1917, esboza una primera distinción entre ambos movimientos: «El cultismo es un preciosismo lingüístico, cuyos procedimientos externos consisten en el abuso de la erudición antigua y de la metáfora mitológica, en la frase retorcida y en el empleo de neolo-

²³ Reyes observa justamente: «Para atacar el cultismo, Quevedo se olvida un poco de sus propios primores conceptistas, y forma entre las filas de los populares. No sabemos si notarían esta estratagema los contemporáneos: ninguno, al menos, le dijo nada.» (VII, p. 190).

²⁴ La imagen poética de don Luis de Góngora, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 77.

²⁵ «Dos escuelas enemigas de cerca, y casi gemelas a la distancia de los siglos, a manera de esas falsas estrellas dobles que nuestra visión arbitrariamente empareja, aunque estén entre sí tan lejos como nosotros lo estamos del Sol» (VII, pp. 187-8).

gismos latinos. El conceptismo, respetando la lengua tradicional, consiste en un esfuerzo interno, en una manera de conducir el pensamiento, en una mecánica de las ideas, que procede mediante acertijos, antítesis, sutilezas y asociaciones inesperadas, y es ciertamente un producto de la educación escolástica y de la retórica senequista» (VI, 88). En el ensayo de 1928 antes mencionado, la dicotomía persiste en los mismos términos, añadiendo que la tendencia del conceptismo «se refleja en una sintaxis cortada y nerviosa, encabritada y chasqueante», y que las burlas de los conceptistas a los del bando opuesto «sirven para definir negativamente, o sea por sus contornos exteriores, el cultismo» (VII, 190). Ahí mismo nos dice que la revolución estética que remata nuestro Renacimiento la emprendió Góngora con las armas de la sensualidad, «acariciando las cualidades sensoriales de los objetos», mientras que Quevedo la emprende «por otros caminos» (VII, 195). En 1932, retorna el concepto de las «sutilezas de la sensualidad», propias del cultismo (o de Góngora) y deja para el conceptismo «los acertijos mecánicos y las locuras dialécticas» (VI, 68). En relación con esta dicotomía, Lope de Vega queda colocado a medio camino, con incursiones en el conceptismo, que Reyes llama «mal congénito de la lengua española», y con ocasionales flaqueos hacia el gongorismo, «mal propio de los tiempos» (VI, 68). Calderón, por último, representa una especie de compendio de conceptismo, gongorismo, estilo florido y «vulgarismo o simplicidad al modo de Lope» (VII, 244). Lo cierto es que, a menudo, concluye Reyes, el cultismo se valió de los métodos del conceptismo y que el estilo florido o el preciosismo verbal es tan cultista como conceptista. Equívocos, circunloquios, perífrasis, dilogías, elipsis y simetrías,²⁶ pertenecen tanto a los unos como a los otros, y metáforas hay en Góngora que proceden del conceptismo (VII, 23).

Como se observa en este intento de recapitulación por mi parte, Reyes habla de conceptismo en el sentido tradicional de exacerbación ideológica, de *manera de* conducir el pensamiento. No menciona para nada el *conchetto* tal como lo define Gracián en su *Agudeza*, quizá porque Reyes parte del supuesto de que gongorismo o culteranismo y conceptismo nada deben al marinismo y a las influencias italianas o extranjeras. Pero si aceptamos, como parece obligado, que el conceptismo está menos relacionado con lo conceptual-mental (la *manera de*), que con «el acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»²⁷, que es la base teórica de la exacerbación y complejidad metafórica, la distinción cae por su propio peso, pues es el *conchetto* lo que justamente aúna a las presuntas opuestas escuelas.

Entonces, ¿existe o no esa oposición o diferencia? De sus asistemáticas reflexiones, parece desprenderse que Reyes considera el culteranismo más propio de los culteranos o gongoristas que del mismo Góngora. Es decir, atendiendo a las exterioridades técnicas, dicha distinción es posible; atendiendo a la sustancia poética, a la peculiar creación de Góngora, no, porque la distinción no sólo no resulta de utilidad para explicar su poesía, sino que contribuye a aumentar el equívoco que existe sobre ella. En definitiva, Reyes, creo, nos dice que Góngora realizó su revolución estética en la línea de la

²⁶ Reyes encuentra el primer precedente del gusto por las simetrías en semejanzas verbales y frases contrapuestas, en el siciliano Gorgias Leontino (XIII, pp. 58-9).

²⁷ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio, discurso II*.

dificultad, de la afectación y del ornato, propia del barroco, sirviéndose de recursos y formas que pertenecían y pertenecerían a los cultistas, para elaborar su personal creación, consistente en «investigar por su cuenta las impresiones de las cosas» (VII, 95) y cristalizarlas en su forma poética. Cuando años más tarde, Dámaso Alonso se replantea la cuestión, recoge en parte las reflexiones de Reyes, pero sin advertir que la originalidad de Góngora, fruto de la «investigación» mencionada, se volvió gongorismo en manos de sus imitadores, los cuales hicieron lo que él mismo dice: *cubrir* «con hermosos colores y sonidos sobre una base conceptual»²⁸ la vacuidad esencial de sus versos.

V

En 1909 ó 1910, en plena incompreensión general de nuestro poeta, nos recuerda complacido Alfonso Reyes, «asocié ligeramente los nombres de Góngora y de Mallarmé. Grande alegría —prosigue— cuando pude cubrir mi atisbo con la autoridad de Gourmont (*Promenades Littéraires*, 4.^a serie, París, 1912), quien tuvo la idea de acercar a estos “malhechores de la estética”, como decía él con ironía» (VII, 160). En este mismo escrito de 1920, retocado en 1926, Reyes dedica unas breves consideraciones críticas al artículo de Francis de Miomandre, de 1918, titulado *Critique à mi voix: Góngora et Mallarmé* (*Hispania*, París, julio-septiembre) y estudia también la posterior y decisiva contribución de Zdislav Milner (*Góngora et Mallarmé: la connaissance de l'absolu par les mots, L'Esprit Nouveau*, 1920). Empieza así a elaborar su propia síntesis, cribando lo que efectivamente existe en común entre ambos autores y dejando de lado lo superfluo, las coincidencias fortuitas de tema o técnica. Un mismo afán por conocer las características absolutas —estéticas— de Góngora y de Mallarmé guía a la vez las reflexiones sobre el fenómeno poético en general y la poética de su tiempo, que de algún modo es también su propia poética. En este esfuerzo conjunto se unirá en breve, como es sabido, la entera generación del 27, que toma significativamente su nombre del año de la muerte del poeta cordobés al disponerse a conmemorarlo con ánimo de exhumación y reivindicativo²⁹. Será de hecho García Lorca quien, en 1928, dará inauguración oficial al desvanecimiento del equívoco secular y a la verdadera comprensión de la poesía de Góngora con su conferencia *La imagen poética de Luis de Góngora*, considerada hoy manifiesto estético-poético de la poesía contemporánea³⁰. A partir de entonces, la aso-

²⁸ «Hay en el pasaje del pavón de Venus, cisne de Juno, como en tantos otros de Góngora, una complicación conceptual muy grande. La división que habitualmente se hace del gusto del s. XVII en “conceptismo” y “gongorismo” no es completamente exacta. En el fondo del gongorismo existe un juego conceptual, a veces —como aquí— extraordinariamente retorcido y alambicado. Pero el gongorismo se diferencia de lo que se suele llamar “conceptismo”, en que esa complicación conceptual aparece en Góngora y sus imitadores, recubierta de colores vivos y contrapuestos, y de bellas y suntuosas palabras. De ambas cosas (complicación conceptual subyacente, y hermosa cobertura de colores y sonidos) es magnífico ejemplo este pasaje, uno de los más extremados del Polifemo». (Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, III, Madrid, Gredos, 1974, p. 100). Los subrayados son míos.

²⁹ No debe olvidarse, con todo, que en 1924 Gerardo Diego, en su importante artículo citado, no sólo hablaba de la «actualidad» de Góngora y aproximaba los nombres de Góngora y Mallarmé, sino que ofrecía una lectura a la vez «abierta» y «de abandono», calando en las «características absolutas» de la poesía gongorina a que Reyes invitaba desde sus primeros escritos.

³⁰ Véase al respecto Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburgo, Rowohlt, 1956, pp. 112-3.

ciación del nombre de Góngora al de Mallarmé se convierte en lugar común de la crítica, y el interés por Góngora, en auténtica moda. Dámaso Alonso, en un escrito de 1927, impreso en 1932, reivindicará para la generación de poetas del 27 el mérito exclusivo de haber comprendido a Góngora, y contra la opinión del mismo Reyes, reducirá a mero esnobismo y a fundamental incompreensión, el interés suscitado por nuestro poeta en Verlaine y, a través de él, en Rubén Darío³¹.

En *De Góngora y de Mallarmé* (1920), Reyes pondera la verdad compendiosa encerrada en el título del ensayo de Milner y la validez de algunas de sus afirmaciones, que serán luego desarrolladas o discutidas por sucesivos comentaristas, empezando por el mismo Alonso³²: que la poesía de Góngora es la materialización verbal, por medio de un portentoso despliegue metafórico, de emociones, sensaciones y abstracciones (que es eso del «conocimiento de lo absoluto por las palabras» que dice el título) y que la oscuridad es resultado de una necesidad intrínseca de su creación poética³³. Las coincidencias de estilo que Milner señala entre Góngora y Mallarmé resultan, desde la posición crítica de Reyes, secundarias. (Dejo para más adelante la sugerencia de Milner, recogida cuidadosamente por Reyes, de que Góngora es una última emanación del Renacimiento español, así como Mallarmé lo es del romanticismo francés, porque en torno a ello giran importantes consideraciones que sugieren otras nuevas.

Pese a que la mayoría de poetas de este momento, empezando por el propio Reyes y el grupo que compone la generación del 27, rechazara con cierto desdén la denominación de *poesía pura* y negaran pertenecer a ella³⁴, lo cierto es que la preocupación por convertir el lenguaje poético en realidad autónoma con fin propio en oposición a la convención del lenguaje común, «claro» porque es justamente convencional,³⁵ pertenece a Reyes como a todo el arte de nuestro tiempo y determina al cabo el interés por Góngora precisamente por lo que tiene su obra de búsqueda del objeto estético puro. En efecto, todas las veces que Reyes asocia la poesía de Góngora a la de Mallarmé, el acento cae irremisiblemente en la afirmación de éste último de que la poesía no se hace con ideas, sino con palabras, y en el espíritu de investigación estética y de disciplina que preside la labor de ambos poetas. Y cuando en su ensayo *Estilística y Estilología* (XXI, 374-86), se refiere a la búsqueda moderna del «objeto literario puro

³¹ Góngora y la literatura contemporánea, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 525-7. Reyes, aparte considerar a Rubén un «reformador de la lengua poética» comparable a Garcilaso y al mismo Góngora (XI, pp. 261 y 318), estima que «el último florecimiento de las letras españolas y la poesía de Rubén Darío habían hecho que aún el público de la calle volviera los ojos hacia Góngora» (VII, pp. 85-6).

³² *Ibidem*, pp. 529 y ss.

³³ Dámaso Alonso trata de demostrar que tal parecido es inexistente en cuanto la creación de un universo propio es consustancial a todo poeta y el «mundo representado» por ambos no tiene afinidad ninguna.

³⁴ Reyes lo dice explícitamente en más de una ocasión, y el mismo Guillén, en su ensayo introductorio a las obras completas de Lorca citadas, afirma: «En cuanto a la poesía pura... ¿Quién de nosotros habría osado sin rubor ridículo presumir de puro? No, ninguna línea de partido literario. La generación —si creemos a nuestra experiencia y no porque nos lo propongan las teorías— se anuda en comunidad vital, y no se la sistematiza desde dentro» (Federico en persona, en García Lorca, Obras completas cit., p. 24).

³⁵ Recuérdense las palabras de Valéry, poeta con el que, de otro lado, Dámaso Alonso admite existen paralelismos y afinidades con el nuestro: «Clarté est convention. Une idée est claire quand nous faisons convention avec nous-mêmes de ne point l'approfondir»; «Tout ce qui est verbal est provisoire. Tout langage est moyen. La poésie essaye d'en faire une fin» (Cahiers cit., I, p. 417 y II, p. 1.113, respectivamente).

desprendido de sus adherencias», Reyes retorna, en realidad, al concepto de Nada y Forma mallarmeano y también de *pureza* en el sentido de esencia pura, libre de intrusiones de elementos extraños al fenómeno poético propiamente dicho. Se diría más bien que Reyes advierte de los peligros que una tal concepción de la obra de arte acarrea al arte mismo y a la crítica literaria, la cual, preocupada de la función estética del lenguaje, corre el riesgo de olvidar lo específicamente *bello*, la cualidad estética del objeto de arte, entendiéndolo por belleza «aquel divino momento en que se opera precisamente la inserción de lo sentimental, de lo humano» (XXI, 381).

Así pues, para afrontar críticamente a Góngora y Mallarmé e identificar lo que tienen en común, es preciso ir de nuevo más allá del estilo, allí donde se disuelven las diferencias exteriores (prolijidad y preciosismo barroco de Góngora por un lado, concisión, telegrafismo, escritura gráfica o tipográfica, de Mallarmé por otro) y se observan las coincidencias de intención y de intento: «encontrar guarismos mentales de valor absoluto, palabras mágicas a las que la realidad se someta» (XIV, 381). En la preocupación por la escritura pura —por la pura forma—, que anima y obsesiona a ambos poetas, en el combate con lo absoluto y con la palabra en un espíritu de perfección rayano en la locura —que a la postre les lleva más allá del límite de la belleza— estriba la búsqueda, no del puro estilo o la pura expresión de un vacío, sino la expresión pura de una realidad, de aquella *forme du sens* que Lorca expresara en estos términos; «Góngora no crea sus imágenes sobre la misma Naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo con que se funden»³⁶. Que es lo que dice Reyes: «Nuestra representación —sensorial, emotiva, ideológica— sólo queda imperfectamente traducida por la palabra interior. La palabra interior todavía padece un desmedro al convertirse en palabra viva, hablada. Y ésta, finalmente, deja de serlo cuando se deja clavar en la palabra escrita» (XXI, 65).

Lo que distingue, pues, a ambos poetas es una cuestión «temática», externa, es decir, «el mundo representado» a que se referirá Alonso en su ensayo citado. Porque Góngora traduce en pura forma la expresión «de la emoción primera», mientras que Mallarmé, la confusión ontológica de las cosas. Lo que les aúna no es el estilo oscuro —exterioridad que suscita el furor de la exégesis, de que ambos autores de algún modo fueron víctimas—, sino la oscuridad que responde a la necesidad de «devolver a las cosas la fluidez con que el alma las contempla» (XIV, 315), y que, en Góngora, sirve para *recrear* un mundo (o un mito), sólido y cristalino como una piedra preciosa, y en Mallarmé para reproducir, o sugerir siquiera, la disolución ontológica del cosmos, el *non-sense*, la disgregación del mundo moderno.

Por eso los poetas del 27, con Gerardo Diego y Lorca a la cabeza, pudieron hablar, no ciertamente por gusto de paradoja, de la diáfana claridad y luminosidad de la oscuridad de Góngora. Porque, superado el escollo de la dificultad puramente formal que amedrentó a la mayoría (pero bien sabemos que la poesía moderna ha hecho suyo el juanramoniano «a la minoría siempre», aunque Góngora lo dijera más brutalmente con

³⁶ Lorca, loc. cit., p. 73.

³⁷ «Estos versos no sugieren nada: inventan, crean» (Gerardo Diego, loc. cit., p. 194).

aquello de los animales de cerda, que es como decir que no se hizo la miel para la boca del asno); desentrañada, decía, la maraña exterior que arredra a los intelectualmente inertes, aparece luminosa la creación de *la cosa*³⁷, «la limpia audacia de la imagen final en toda su realizada claridad»³⁸, esa visión, o verdad, que Borges llama fáustica y apolínea, la «realidad del mundo convertida en una maravillosa fiesta de la imaginación y de los sentidos», de que, años más tarde, hablará Pedro Salinas⁴⁰.

Y Lorca, haciendo hincapié en la creación metafórica del mundo que sugestionó poderosamente a su generación, y encomiando esa metáfora de Góngora «construida con espíritu escultórico y situada en un ambiente extraatmosférico», es decir, la creación de una belleza pura e inútil, ajena a elementos «extraños»⁴¹, nos conduce de la mano, sin saberlo, en ese laberinto formado por trama, tema o cosa (o *forme du sens*) y creación poética, que constituye la base de las reflexiones poéticas (gongorinas y mallarmeanas) de Alfonso Reyes. Pues la trama, o la narración, no es sino el esqueleto «envuelto en la carne magnífica de las imágenes»⁴² y esa carne magnífica nos da (*es ya la cosa*, «el sueño bucólico que soñó Cervantes y no logró fijar plenamente», «la sexualidad floral» del *Polifemo*, poema del erotismo «puesto en sus últimos términos»⁴³. Y cuando estábamos en eso, que parecía un camino seguro que nos conducía a la aclaración de tanto equívoco acumulado, nos viene Dámaso Alonso con su notable artículo de 1932 a calmar los hervores y a decirnos que no es cierto, que entre la poesía moderna y la de Góngora no hay más que afinidades adjetivas y absolutamente secundarias, y que, aparte del papel primordial asignado a la metáfora y de algunos puntos de contacto meramente estilísticos (básicamente los señalados por Milner con algunas añadiduras interesantes, aunque en efecto secundarias, del mismo Alonso), no hay parecido ninguno entre el «mundo representado» de Mallarmé y Góngora, como tampoco hay influjo directo de Góngora sobre los poetas «puros» españoles; y que si puede hablarse de alguna afinidad, existe tan sólo entre Góngora y Valéry, por «la existencia en su poesía del desarrollo retórico de que aquél voluntariamente huyó»,⁴⁴ mientras que Góngora y Mallarmé «no sólo no se parecen en lo sustantivo de su poesía, sino que la del uno es la negación de la del otro», porque para Góngora «el mundo de representaciones estéticas es un complejo formado, preexistente, tradicional. Para Mallarmé es un mundo inexistente, que se está formando y deshaciendo en todo momento de intuición poética, vario, nuevo siempre, volandero, como las construcciones del humo»⁴⁵

Con lo que se echa de ver que Dámaso Alonso vuelve a confundirnos los conceptos de forma y *forme du sens* y añade un ulterior equívoco al equívoco ya existente. Se

³⁸ Ibidem.

³⁹ Borges, en *ibidem*, p. 214.

⁴⁰ Pedro Salinas, «La exaltación de la realidad. Luis de Góngora», en *Ensayos Completos, I, Madrid, Taurus, 1983*, p. 268.

⁴¹ Loc. cit., p. 67.

⁴² Ibidem, p. 81. Cfr. *asimismo Valéry: «Le sujet d'un poème lui est aussi étranger et aussi important que l'est à un homme, son nom»* (Cahiers cit., p. 1072).

⁴³ Lorca, loc. cit., pp. 81-2.

⁴⁴ Dámaso Alonso, *Góngora y la literatura...* cit., p. 557.

⁴⁵ Ibidem, p. 531.

diría que la separación forma/fondo en que se basa su método crítico, le está haciendo, en este caso, una mala jugada, como prueban las palabras aclaratorias que siguen al aserto ahora mismo citado: «Decid una palabra cualquiera de la realidad (de la realidad que acostumbra a entrar en el campo visual poético de Góngora): cualquier conocedor de la poesía de éste puede suscitar en seguida la traducción al mundo imaginario del poeta, a su plano irreal. Detrás de esta palabra primera advienen, inmediatamente atraídas, otras que forman la continuidad fija del pensamiento poético gongorino. [...] Imposible hacer algo semejante dentro de la poesía de Mallarmé. El mundo representativo de éste no existe sino en potencia: es una placa sensible y no impresionada, unida íntimamente, en trance de creación, al sistema nervioso del poeta, la cual no sólo registra la traducción metafórica de toda sensación a plano irreal, sino la misma incoherencia de dos sensaciones consecutivas que dan origen a otras dos metáforas de tipo distinto»⁴⁶.

Por eso Dámaso Alonso ha podido afirmar anteriormente que «para la comprensión de Góngora no se requiere una especialización estética: basta con una cultura media de gusto clásico»⁴⁷. Y añadido, sí, para comprender el contenido de sus versos y su «traducción formal»,⁴⁸ pero no para aprehender lo que Reyes llama las «características absolutas» de Góngora, la «intención netamente estética» de su poesía, intención «des-humanizada» que, no sin cierta contradicción, Dámaso Alonso reconoce comparten los modernos con Góngora, y que indudablemente fue lo que intuyó Verlaine sin necesidad de conocer el español más de lo que puede entenderlo un francés culto, y lo que desagradó, o no alcanzó a comprender, nuestro siglo XIX. Porque lo que importa es el valor ontológico-estético de la oscuridad, lo que Reyes llama «hacer que las palabras desempeñen oficio de ideas», independientemente de lo que dicha oscuridad «transcriba», que puede ser una claridad (Góngora) o una confusión, un *nonsense* (Mallarmé).

Son precisamente las «ideas las que, en cambio, denuncian una manera de ver el mundo, una mentalidad o una sensibilidad: el espíritu peculiar de una época»⁴⁹. En último término, podría decirse que lo que distingue a Góngora de Mallarmé es lo que les une a su tiempo, a la historia. Con lo que abordamos por fin el último equívoco o ambivalencia de la obra gongorina para colocarla en la casilla apropiada de la periodización histórico-artística de nuestras letras.

El problema se lo plantea también Camón Aznar en un inteligente ensayo⁵⁰, al poner en entredicho la tradicional definición de la poesía de Góngora como barroca. García Lorca, en efecto, en su conferencia repetidamente citada, parece tener las miras puestas en demostrar justamente que Góngora es «el poeta que lleva a su mayor altura un tipo de arte únicamente español: el barroco» y que las *Soledades* son un «portentoso retablo barroco»⁵¹. También Camón Aznar deja de lado las exterioridades técnicas y trata de

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 531-2.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 524.

⁴⁸ «Todo el intento de Góngora va hacia la aclaración y el orden, simplificado el mundo en una estilizada traducción metafórica de la realidad» (*Ibidem*, p. 550).

⁴⁹ Desde la conferencia citada en 1910, Reyes insiste en la necesidad de estudiar la literatura y la obra de Góngora también desde la historia (I, p. 62). Cfr. *Las conclusiones de J.L. Morales*, op. cit., pp. 155-6.

⁵⁰ Góngora en la teoría de los estilos, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1962.

⁵¹ *Loc. cit.*, p. 65.

definir lo esencial de su poesía: «un mundo sin atmósfera, de polar belleza, con las cosas facetadas», «esmalte puro», «joya inerte», «nada más brillante y mineralizado que estos versos», etc. La obra de nuestro poeta —argumenta— no participa en absoluto de algunos rasgos esenciales de todo arte barroco, tales como el movimiento, el naturalismo y la fusión e indecisión de límites, ni parece adecuadamente aproximarla a la producción del Greco por las razones temáticas que él mismo expone con sumo acierto, pese a las afinidades teórico-estéticas que les aúnan, como había vislumbrado ya Reyes cuando, en busca del fundamento poético de Góngora, apuntaba al soneto que éste dedicó al Greco a raíz de su muerte.

Camón Aznar, tras su sugestivo y convincente análisis, concluye que Góngora, en la historia de las letras, queda como un islote aparte, «independiente de los grandes estilos universales»⁵². Lo que convence poco, porque no sabríamos imaginar un milagro humano que acaezca fuera de la historia humana. La respuesta yo creo que se halla en las palabras de Lorca, de Borges, de Salinas, de Alonso, de Reyes y del mismo Aznar: ese paisaje exquisito, aristocrático, mitológico; esos versos que se complacen en ofrecernos la belleza estática de un mundo rezumante de sensualidad casi abstracta; esa «sexualidad floral», de que habla Lorca; «ese sueño bucólico que soñó Cervantes y no logró fijar plenamente» y que Góngora cristaliza, «mineraliza», en un «vestido que no tiene tacha»⁵³; esas «urnas simétricas de oro», a que se refiere Alonso: ¿no es eso Ariosto? ¿no es esa la expresión esencial y más alta del Renacimiento europeo? Barroco fue el «gongorismo» de que también se valió «exteriormente» Góngora; pero Góngora, como insinuaba Alfonso Reyes, aún en su adhesión a la «cultura dificultad», postulada ya nada menos que en *El Cortegiano*,⁵⁴ es la expresión más pura y decantada, más estilizada y perfecta de nuestro Renacimiento⁵⁵.

Loreto Busquets

⁵² Loc. cit., p. 23.

⁵³ Lorca, loc. cit., p. 83.

⁵⁴ El principio estético de la cultura dificultad postulado por Carrillo y Sotomayor se hallaba ya formulado en la conocida obra de Castiglione, de la que Reyes cita un pasaje concreto en su *Polifemo* (op. cit., p. 142).

⁵⁵ Según ello, las dos grandes revoluciones estéticas de que habla Reyes —Garcilaso/Góngora— serían como una sola revolución renacentista en dos tiempos. Lo cual confirma la opinión de Reyes de que ambos poetas representaron en España el espíritu europeo en contra del tradicionalismo autóctono, sostenido por los popularistas conservadores (Véase, Sabor de Góngora, 8, VII, p. 188).



Alfonso Reyes y el cuento fantástico

La carrera literaria de Alfonso Reyes incluye cerca de treinta relatos, que abarcan desde los de estructura y propósito ensayístico hasta los de índole fantástica. Es esta segunda modalidad la que representa el tema de estudio del presente trabajo.

En México, aunque no con la extensión que existe en la Argentina, se puede trazar cierta trayectoria de la literatura sobrenatural o fantástica. Algunas de las fuentes eran extranjeras, como es sabido y, sobre todo, debían mucho a Edgar Allan Poe y a E.T.A. Hoffman. Tampoco se puede pasar por alto la importancia de la literatura francesa, siendo Francia el país en que el término «fantástico» parece haber sido empleado por primera vez. Autores como Maupassant y Baudelaire, por nombrar sólo dos, encontraron numerosos lectores en Hispanoamérica. Ya se ha analizado la causa de la aparición de lo fantástico literario como la reacción ante un mundo que se industrializaba y se secularizaba con vertiginosa velocidad (Köning). El progreso, la tecnología, iban acompañados de una perspectiva supuestamente objetiva o empírica, que ya no admitía la interpretación irracional y supersticiosa de la realidad. En América Latina estas circunstancias se vieron exacerbadas por la progresiva entrada en el mundo capitalista, por lo que las discrepancias entre la anterior experiencia colonial y la modernidad alienante se notaron más bruscamente. El positivismo llegó a tener muchos seguidores entusiastas de este nuevo modo de vida, pero también hubo muchos que reaccionaron en contra de su frío cientificismo. Los ayudaron las teorías ocultistas y espiritistas, importadas también, como las de Helena Blavatsky, E. Schuré y Mesmer. Por ser puerto de entrada de gente y mercancías, Buenos Aires también fue umbral de ideas y obras literarias, y se convirtió en el centro de la modalidad fantástica para el continente. A Buenos Aires llegaron muchos escritores de otros países hispanoamericanos y de esta ciudad salieron obras que dejaron su impacto en el mundo cultural hispanohablante.

A esta fuente teórica o erudita, con el Río de la Plata como foco principal, hay que añadir otra, más popular y, en numerosos casos, más autóctona. Se refiere a las leyendas y creencias del pueblo y a las historias indígenas (a veces son una y la misma), en que el relato de un suceso viene adornándose y estilizándose hasta alcanzar un nivel estético muy alto. Se podría ver en estas narraciones —más espontáneas en un sentido— un enlace entra las primeras lecturas «fantásticas» hechas de América por Colón, Cortés y sus epígonos, y la contemporánea realidad maravillosa que tanto se menciona al referirse a la literatura latinoamericana. A veces las creaciones populares eran recogidas sin mayor elaboración o se les daba un cariz más costumbrista a fin de complacer a un público lector (las *Tradiciones* de Palma et al), pero a veces servían como fuentes de inspiración para un texto ya muy distanciado de su origen.

En México se hicieron compilaciones de leyendas, pero un modernista como Amado Nervo se atiene más a lo internacional para sus motivos. De sus *Cuentos misteriosos*, hay uno que trata el horóscopo (influencia del ocultismo) y el único verdaderamente fantástico: «La novia de Corinto». Este cuento, que se inserta en una nutrida tradición de la mujer o esposa muerta, también forma parte de la lista de obras que tratan el vampirismo. Pero aunque Reyes se ocupó de la obra de Nervo, no se puede afirmar que su producción de cuentos fantásticos haya derivado de éste. Hay antecedentes más allegados dentro de México que el escritor modernista.

Al menos tres de los relatos de Reyes son de tipo onírico sin ser precisamente fantásticos: «La reina perdida», «De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés» y «Antonio duerme». Los relatos verdaderamente fantásticos de Reyes incluyen: «Estrella de Oriente», «La mano del comandante Aranda» y «La cena». El primero no ostenta todos los rasgos de la modalidad literaria en cuestión, aunque los hechos y el lenguaje descriptivo contribuyen a crear una atmósfera de extrañeza y tragedia inverosímil. El título, de hecho, es el mote de un hombre que termina sus días como catedrático de una universidad del más gélido norte estadounidense. Sin embargo, aparece un día entre sus viejos amigos en aura de fantasma, como si cuerpo y alma se hubiesen separado para satisfacer el uno el deber profesional y la otra la necesidad espiritual. Mas es precisamente la tragedia de la escisión el elemento predominante del cuento, más que la naturaleza de irrealidad de la visión fantasmal. Esto corroboraría para algunos críticos la condición de T. Todorov de que la obra fantástica de verdad no tenga propósitos alegóricos.

«La mano del comandante Aranda» es ya más propiamente fantástico y un antecedente se encuentra en el texto de Guy de Maupassant, «La mano». También se inserta el motivo de la mano de cualidades sobrenaturales en una tradición literaria. En la obra de Reyes, la mano es la del propio protagonista, es una parte de su cuerpo que, aunque segada, se niega a morir y más bien sigue el curso contrario de revivificarse cada vez más. Su esfuerzo causa una variedad de reacciones en el lector, desde repulsión visceral hasta enojo por el progresivo carácter agresivo de la extremidad, incluso hasta cierta tristeza por la inutilidad de sus esfuerzos que la lleva a «suicidarse» al final, todo apoyado sin embargo en el sentido de lo grotesco. La idea de que una mano —objeto supuestamente no pensante— pueda decidir el momento de su «muerte» no deja de tener su aspecto cómico. Pero el humor y lo fantástico no necesariamente están reñidos, sobre todo si la naturaleza de los acontecimientos hace que predomine el terror, volviendo de tono negro el tenue matiz humorístico. Tal vez en este cuento de Reyes haya un recuerdo de las circunstancias nada sobrenaturales pero sí grotescas del general Santa Anna, quien hizo que su pierna amputada recibiera un entierro digno de su propio dueño. Esto daría lugar a una interpretación paródica del texto, de la que no está exenta la literatura de lo sobrenatural, como se ve en obras metagóticas como *Northanger Abbey* de Jane Austen.

El cuento más propiamente fantástico y que, como observa María Elvira Bermúdez, es verdaderamente «de antología», es «La cena». Es en este texto donde se centra el análisis del actual estudio. La trama es la siguiente: Un narrador en primera persona, que

se llama autobiográficamente Alfonso, recibe una invitación de Doña Magdalena y su hija Amalia para ir a su casa a cenar. Él se apresura a llegar a las nueve y disfruta de la conversación con las dos mujeres mientras todos están cenando y sintiéndose progresivamente atraído por la joven Amalia. A continuación se suceden escenas de un paseo por el jardín durante el que Alfonso aparentemente se queda dormido, y unas observaciones de las anfitrionas, que al final tienen que arrastrarlo hasta la casa por su estado de postración, acerca del retrato de un hombre que sólo llegó al soñado París después de volverse ciego en un accidente. El narrador nota que el aludido se parece a él y que la dedicatoria y firma del retrato son de la misma letra de la esquila de invitación. El invitado, que se ha preguntado por qué lo convidaron a la cena, deja caer el retrato y sale corriendo de la casa mientras suenan las nueve campanadas. Después, en la cabeza le quedan hojas del jardín, más una flor en el ojal.

El hecho de no salir nunca de la duda en cuanto a si los sucesos son reales o soñados, hace que el relato pertenezca a la modalidad fantástica, según la define Todorov: «The fantastic (...) lasts only as long as a certain hesitation: a hesitation common to reader and character, who must decide whether or not what they perceive derives from reality (...)» (41). Es aún más interesante la ambigüedad de perspectiva con respecto a la realidad o irrealidad de los acontecimientos, porque en el nivel discursivo hay un intento de asignarlos a la experiencia onírica. Es decir, a lo largo de «La cena» además de la construcción de una atmósfera confusa, hay varias referencias al sueño: al comienzo, cuando el hablante acude corriendo a la cita; al final, cuando sale igualmente apresurado y espantado de la casa; e incluso durante su estancia con las dos mujeres. Todo parece destinado a crear un ambiente de pesadilla, casi grotesco, de extrañamiento ante la falta de una ubicación segura en el espacio, propósito que por lo demás se vería reforzado por el paso nulo del tiempo. Al iniciarse alrededor de las nueve de la noche y terminarse a la misma hora, los personajes y los espacios se insertan en la zona de lo fantástico, porque todo el proceso de la cena y la charla posterior se ven negados por la medida de su temporalidad inexistente, y no obstante quedan señales de su acontecer en las hojas y la «floreilla» que le quedan prendidas al narrador. Hay interpretaciones posibles pero no comprobables, como por ejemplo que al descubrir los significantes de su visita el narrador aún esté soñando. O que sea efectivamente una experiencia única, realizada fuera del mundo natural, y por ende, en el plano de lo maravilloso. Por otro lado, si el yo que se refiere a los vestigios de su visita está todavía soñando al referirlas, entonces los lectores están ante una narración contada desde el sueño mismo, simultáneo a él en un sentido, pero al mismo tiempo posterior a otro sueño, más embebido o interiorizado, que sería la de la cena. Así el encuentro de Don Alfonso con Doña Magdalena y su hija simbolizaría la penetración en lo más profundo del ser de aquél, cobrando rasgos psicológicos de los que se hablará a continuación. Antes hay que notar que el motivo de la señal que permanece, o que sobrevive, una incursión en un ámbito insólito, sigue otra tradición literaria ya conocida. Después Borges la haría más conocida con su breve comentario titulado «La flor de Coleridge». El motivo en cuestión es el hallazgo de una flor que, si quedara de un viaje al más allá —ha observado Coleridge— suscitaría preguntas o dudas en su descubridor. Efectivamente, como lo cita Borges, el escritor inglés ni afirma ni niega la posibilidad de encontrar

tal flor, igual que la flor (y las hojas) que descubre el narrador de «La cena» tampoco pueden ser definidas con respecto a su estado real o ficticio/soñado. Igual que el signo metonímico escogido por Coleridge para sugerir la existencia de otros mundos, en el cuento «Lanchitas» del mexicano Roa Bárcena, queda en el lugar de un encuentro supuestamente fantástico (por imposible, según el tiempo que se le asigna a un personaje y a otro), un pañuelo al que no debió poder conocer el primero. Este otro ejemplo de un espacio que parece abrirse momentáneamente para luego cerrarse para siempre, tiene su origen en una leyenda mexicana conocida y recogida como «El misterio de la calle Olmedo». Asimismo, se podría recordar la narración breve de la argentina Juana Manuela Gorriti, «Quien escucha su mal oye», en la que el narrador llega a una casa (primer espacio recorrido), luego descubre en la habitación del antiguo dueño (acercamiento a otro tiempo) una puerta que contiene un agujero. Atraviesa este tercer umbral —aunque el paso físico dura solamente un instante y es más por medio de la vista— para entrar en otro espacio y tiempo cuyos personajes muestran una relación de poder/dominio, ejerciendo el primero una monja sobre su amante. La oposición hombre/mujer, expresada en modalidad fantástica, también fue tema de un cuento de Justo Sierra, «La sirena». En esta obra, que no deja de guardar un ligero parecido con *Aura* de Carlos Fuentes, el protagonista se ve atraído por una mujer cuya edad y apariencia física están enmascaradas por el amor que él siente y que a su vez es provocado por el canto seductor de ella.

En cuentos como el de Gorriti y «La cena», el doble alejamiento de la realidad de los lectores parecería ser una manera de aumentar el extrañamiento sentido ante el texto, o al menos de dificultar el proceso de salida del mundo fantástico que en él se ha recorrido o vislumbrado. También pone en juego las mismas estructuras y funciones de la obra literaria, al colocar dentro de un marco otro texto enmarcado, resaltando así los niveles de ficcionalidad habidos en esa obra.

El epígrafe de San Juan de la Cruz («La cena, que recrea y enamora»), alude a la función de esta comida en el cuento y es punto de partida para la identificación de diversos hilos. *Recrear*, en la cita original, se refiere al acto de divertir o entretener, de hacer que los participantes disfruten. Es la comunicación amistosa de ideas y sentimientos. Pero también *recrear* es hacer de nuevo, o hacer otro, *re-crear*, cuyo resultado es el haber formado otra entidad o persona. De ahí la primera referencia de este cuento al concepto del doble, motivo al que se volverá más adelante.

Del placer de la creación (un proceso análogo al placer del texto o al deleite de escribir) se pasa al sentimiento amoroso, que en otro nivel es el que da impulso a los hechos que transcurren. No se empieza con un amor por parte del que narra, sino con una curiosidad derivada de lo que se muestra como desconocido. Es decir, la invitación de las dos mujeres que viven en una casa que él no ha visitado nunca, y alrededor de las cuales por lo tanto puede construir —crear— una identidad. Que se haya dado a esa actividad está indicado por la descripción de cómo reacciona al entrar en la casa de Doña Magdalena y Amalia, casa poco parecida a la que le había sugerido la esquila. Después de su casi desilusión inicial, el narrador empieza a disfrutar de la compañía femenina y a observar aspectos de la relación madre-hija. Efectivamente, la cena lo ena-

mora, pero ¿estará más enamorado de la joven Amalia o de la apariencia simpática y narcisista que, ayudado por el vino y los platos, él cree haber creado? No hay explicación de los acontecimientos, sólo alusiones a la excitada subjetividad del que cuenta.

De hecho, «La cena» se sitúa muy bien en el campo de la literatura erótica, aunque se reprime toda referencia a lo sexual. Este silencio o represión en el plano del discurso textual se manifiesta en el semántico y algo en el sintáctico. Interesa aquí mencionar las observaciones de Rosemary Jackson, en *Fantasy: The Literature of Subversion*, acerca de la relación entre lo fantástico y el deseo. Criticando a Todorov el haber rechazado el psicoanálisis para el estudio de lo fantástico literario, dice Jackson:

for his understanding of the modern fantastic points to it as emerging most strongly during the course of the nineteenth century, at precisely that juncture when readings of otherness as supernatural (his category of the «marvellous») were being slowly replaced and disturbed by readings of otherness as natural and subjectively generated (his category of the «uncanny»). (62)

Continúa Jackson, que es también en este período que:

the demonic ceased to be a supernatural category: and developed into a much more equivocal notion, suggesting that alienation, metamorphosis, doubling, transformation of the subject, were expressions of unconscious desire...(62)

Jackson atribuye las características formales y temáticas de lo fantástico al intento (imposible, según ella) de hallar un lenguaje para expresar el deseo. Parecen muy acertadas estas afirmaciones, en lo que se refiere a este cuento de Alfonso Reyes, por varias razones. En primer lugar, no se puede hablar de elementos sobrenaturales, sino de una situación extraña, inexplicable como mucho, a la que faltan datos por causa de la focalización a través del narrador testigo. También se observa en el protagonista cierta alienación al sentir que lo empiezan a dominar esas mujeres al hablar de unas plantas que él no conoce e incluso apenas ve, y luego al percibir que ellas conversan casi a sus espaldas de un capitán, pero le llegan fragmentados los comentarios. Es un hombre cuya visión de su alrededor está incompleta y necesita de algo más para volverse clara. Asimismo, su posible doble se ha mencionado, aunque no se explica para los lectores y aparentemente tampoco para el narrador, quién realmente viene a ser. Clément Rosset, en su libro *Le réeltraité de l'idiote*, examina las vías de acceso a lo real, entre las cuales está la del doble o la imagen especular. A su vez, identifica tres funciones del doble. La tercera —la fantasmática— sirve para producir un objeto que no existe en el mundo incompleto y así explica, o justifica, el deseo (Brooke-Rose, 5). Significativamente, cuando el yo de «La cena» se enfrenta al retrato del otro que se le parece y ve que la letra de la dedicatoria es la que conoce de la invitación, siente miedo u horror y huye. Precisamente entonces se revela burlona la observación femenina, como si todo fuera un truco para seducirlo y luego lograr alguna transformación (cf. Jackson) en él. En este acto de huida ante una emoción no revelada, se dirige de nuevo la atención de los lectores a la esquela. Semánticamente, el término es ambiguo: en primera instancia funciona en el paradigma de la fiesta o desec. de contacto social. En la segunda, señala la ruptura o disgregación de la unión, cobrando así significación de muerte, como la esquela que anuncia el fallecimiento de una persona en el periódico. La doble identidad de este texto diminuto dentro del texto que es el cuento propio remite a

la doble identidad del protagonista, su localización entre la vida (la cena que recrea y enamora) y la muerte (el jardín y la ceguera).

Junto con el encontrarse atrapado entre la vida y la muerte, el protagonista —por medio de su doble, el capitán— ve amenazada su vista. La amenaza es transmitida por los comentarios de las dos mujeres, quienes lamentan la ceguera del retratado, que no pudo experimentar el placer que más le seducía: el ver París. No se aclara el parentesco entre ellas y el militar, salvo en cuanto a la compasión que sienten por él. Perdida la vista de éste, queda la del protagonista, que sirve para leer la esquila y el retrato (equivalente quizás a otra esquila). El quedarse dormido (¿drogado?) en el jardín es preludio a una futura ceguera posible. En la crítica psicoanalítica de Irigaray y otras, la vista es el sentido más propio del sexo masculino; a través de ella, los hombres clasifican y definen las estructuras sociales. Perder la vista es, entonces, equivalente a perder la masculinidad, y el horror que siente Alfonso refleja el temor inconsciente a la castración por la mujer. De ahí la relación estrecha entre la contemplación de las dos mujeres seductoras (lo invitan a su casa, parecen haberlo embriagado, hablan de cosas que él no domina, hablan solas y deben ayudarlo a entrar de nuevo en la casa después de dormirse él en el jardín) que desde el momento de mandar la invitación, «breve y sugestiva», como él mismo la llama, se han estado acaparando el papel masculino tradicional de la agresión. Dejarse dominar por ellas es sacrificar su masculinidad, y por lo tanto huye. Del encuentro quedan fragmentos del jardín, sitio donde se aumenta o se renueva el sentido de alucinación a la par que el del desamparo.

El encuentro consigo mismo, entonces, tiene que pasar por la comunicación íntima con la parte femenina del ser de Alfonso. El empleo de su propio nombre en el cuento realza, no en la dimensión denotativa, pero sí en la connotativa, el sentido del yo revelado, al desnudo, el autoanálisis a través del otro que se contempla, la imagen del espejo. Una vez más las observaciones de Rosemary Jackson son pertinentes, al referirse esta crítica al motivo del doble, que se ha podido interpretar alegóricamente como el mal, pero también de modo psicoanalítico, como el yo fragmentado:

«Fantastic» character deformation suggests a radical refusal of the structures, the «syntax» of cultural order. Incoherent, fluid selves exist in opposition to precious portraits of individuals a whole or essential (...) (86-87).

Curiosamente, el yo narrador de «La cena» alude al espejo en los últimos párrafos, aunque se vuelve espejo metafórico porque es de hecho un retrato lo que más se contempla. La posición contigua en el texto de espejo y retrato simboliza la recreación del yo de dos maneras: de forma exacta (la imagen verdadera, o reflejada) y de forma artística (representación estética elaborada, aunque sólo sea ligeramente). Se sugiere, en ese sentido, la vieja cuestión de la relación entre la mimesis y el arte. En «La cena» es el arte —eso sí, combinado con el texto escrito de la dedicatoria con firma— de mayor significación para el protagonista, acaso porque la verdad del arte requiere un esfuerzo de elaboración y análisis para producir una imagen verosímil, mientras que un espejo la reproduce objetivamente, obedeciendo a leyes de la física.

La comparación de estos dos objetos, espejo y retrato, se puede generalizar también a los planos historia/fantasia. En la cena se relata lo relativo al mundo real o al menos

históricamente posible. La salida al jardín (contexto natural, abierto, potencial: es decir, las yerbas podrán o no tener cualidades mágicas) posibilita el traslado a la experiencia más confusa y onírica, en que las voces y posturas físicas de las mujeres se hacen borrosas a la percepción del hombre. La ambigüedad que rodea a Magdalena y Amalia permite, o hace, pensar que la cena fue organizada como rito de pasaje para el invitado, una iniciación al saber de las plantas (la naturaleza y sus significados de irracionalidad), que tiene lugar en un espacio necesariamente femenino: la casa de ellas, no la que el protagonista en un principio se imaginó. Así ellas también crean y recrean una experiencia, aunque su forma de recreo no sea del agrado del yo narrador porque escapa a su comprensión.

En *El deslinde*, Alfonso Reyes enumera siete categorías de la literatura fantástica. Según su propia definición, «La cena» pertenecería a la segunda, la del cuento «sonambúlico-espiritista». El enfoque psicológico, entonces, queda sustanciado y se puede señalar en los aspectos lingüísticos del relato.

En primer lugar, el acercamiento a la casa se expresa con un léxico y una sintaxis de urgencia. Dice el narrador: «tuve que correr»; o sea, expresa su deber y su prisa. Las escenas contienen elementos múltiples: calles, serpientes, focos, glorietas, multitud de torres, etc. En rápida sucesión, pasan los objetos, o pasa el hablante, como si dentro de un sueño paseara la vista a su alrededor. Lo no familiar («calles desconocidas») y la soledad (aislamiento o alienación del sujeto, como observa Jackson) conllevan la creación de «un sentimiento supersticioso de la hora» (sensación de un peligro inminente) y el recorrido de un espacio definido en términos de lo fálico (torres, serpientes) y lo femenino (las glorietas circulares). El correr va acompañado del tiempo percibido como palpación erótica: «la hora de la cita palpitaba ya...» Sin embargo, hay también una represión de todo el impulso sexual al querer el narrador definirlo como una repetición de un mismo recorrido apremiado que a su vez termina siendo una «falsa recordación». Se niega así el concepto instintivo del doble, pero la negación debe actuar como advertencia a los lectores de que la perspectiva cuentística encubre un estado anormal de sensibilidad. Mas este indicio no llega a revelar si esa sensibilidad se debe al inconsciente (o a la neurastenia) o si debe tomarse como signo de una personalidad literalmente perturbada. Desde luego, hay una tensión textual entre el deseo que impulsa la carrera (reducida en el nivel discursivo a una «superstición» que él mismo inventó acerca de la hora) y las referencias a la meditación (¿cómo se medita durante un esfuerzo físico agitado?) y a que, como dice: «Yo dormía en el mareo de mi respiración agitada». Tal estado físico debería impedir el quedarse dormido, no provocarlo. Además, este dormir anormal sería terminado por las nueve campanadas, si atendemos a las leyes naturales de la conciencia. Y sería contradictorio el despertarse en el momento de llegar a la casa donde tienen lugar los hechos extraños. ¿O es precisamente el fenómeno de despertarse al sueño más profundo, a la mayor comprensión de la realidad, como los versos de San Juan de la Cruz que figuran justo antes de los del epígrafe la llaman, «la música callada,/la soledad sonora»? La paradoja, tan popular entre escritores del barroco, es vista por R. Barthes como recurso que posibilita la superposición de significados —un doble lingüístico, como quien dice, que reforzaría no sólo el estado del narrador como escindido psicológicamente, sino también su percepción

de Amalia y su madre y la duda de los lectores acerca de la «verdad» del cuento. ¿Es un comentario sobre una cuestión metafísica, o la recreación de un sueño, o incluso de una cena de verdad (acompañada de un exceso de vino)?

En todo caso, la premonición de algo funesto al comienzo se debe al propio narrador, inventor de la superstición acerca de las campanadas. Paradójicamente, si se cumple tal destino aciago se confirma su razón al pensar así y de esta manera se afirma que no es un hombre irracional. Es decir, si la cena se convierte en un encuentro fatal, el temor anterior se ve justificado como producto de una mayor sensibilidad: una creación basada en lo posible y comprobable. Pero durante el trayecto del narrador se ve cómo son borrados los límites de su definición: se define como «falsa recordación», como proceso que lleva a cabo «sin darme cuenta». Predomina, no el espacio ni el tiempo, sino simplemente el urgente deseo de llegar en el momento apropiado, aunque significativamente éste ha sido definido por sus anfitrionas. Se recuerda en este deambular solitario del protagonista masculino al relato bastante más grotesco de Rubén Darío, «Larva», en el que el joven se escapa de su casa obedeciendo a una clara necesidad de satisfacción erótica.

Quedan más posibilidades de interpretación psicoanalítica, como la verdadera identidad de los personajes femeninos Magdalena y Amalia, cuyos mismos nombres también funcionan en el nivel connotativo para sugerir figuras del amor impuro y el amor apasionado o romántico, respectivamente. La seducción o hechizo del protagonista no se expresa directamente, sino que permanece con el status de significante enterrado (Cohan y Shires, 45), apoyado en la presencia metonímica de signos como la cena (placer del consumo) y las plantas (medios de embrujamiento tradicionales). Por otra parte, las miradas y silencios, pero también su discurso desconectado de casi todo contexto anterior, actúan como significantes (Cohan y Shires, 45) que no apuntan hacia un significado claro sino hacia el vacío de lo desconocido, según la perspectiva del yo. De allí se proyectan ojos y voces hacia un vacío inspirador de incompreensión. Es cuando la historia embebida («embedded») (Cohan y Shires, 45) del capitán es narrada por las mujeres cuando el horror se manifiesta. La simultaneidad de esta historia del militar desgraciado encajada dentro del tiempo de la narración del yo representa una fusión a nivel estructural que éste percibe antes que los lectores, provocando una ruptura en la secuencia que resulta en la ambigüedad exigida por Todorov para todo relato fantástico, a pesar de rebasar este cuento la frontera del siglo XX.

Finalmente, hay que destacar, aunque no se podrá analizar detalladamente, la cercana relación de «La cena» con la conocida *Aura*, novela corta de otro mexicano, Carlos Fuentes. De esta obra se ha señalado la nutrida intertextualidad y, curiosamente, casi todo lector de *Aura* cotizará elementos de este texto con el de Reyes, a pesar de haber sido escrito «La cena» con cincuenta años de anterioridad. En ambas obras, un hombre sin antecedentes llega a una casa como respuesta a un texto escrito (aparentemente) por una mujer. Ese texto o mensaje femenino remite a su vez a otro aparentemente masculino, que representa una transformación del protagonista. En ambos casos el invitado se encuentra con dos mujeres, una mayor y otra más joven por la que se siente atraído y se cree correspondido. También ambos protagonistas salen a un pequeño es-

pacio ajardinado y reciben en esa oscuridad natural explicaciones sobre las virtudes y vicios de las plantas. El yo del cuento de Reyes logra escaparse, sin embargo, mientras que el *tú* de Fuentes ya no sale, habiéndose acostumbrado a una nueva forma de vivir y sentir. La sexualidad está mucho más a la vista en la obra de Fuentes, más cercana a nuestra época, pero su misma represión en «La cena» la hace tal vez más «palpable». Las dos mujeres de este relato muestran mayor grado de comunicación, o si se quiere, mayor complicidad, y realzan el sentido de vulnerabilidad del invitado. Don Alfonso sí percibe su parecido con el retrato —aunque lo hace después de verificarlo en el espejo— y esta autoidentificación será acaso su salvación. Sus anfitrionas son dos, pero llegan a fundirse en una por medio de sus gestos y supuestas intenciones: Amalia al final ya no es la joven atractiva y seductora sino una de las «dos señoras» (como las llama el narrador) que lo «miraban con una cómica piedad». Está completamente prohibido que venza lo femenino, por lo que, aún entre una segunda carrera y los resultantes jadeos, el narrador consigue salvarse. El protagonista de Fuentes sucumbe ante la seducción de esta parte de su ser (no tiene por qué representar una debilidad suya, si se entiende que al dejarse llevar se encuentra con la anciana del simbólico nombre de Consuelo), pero don Alfonso, ni siquiera a través de su doble, ni a través del sueño o del inconsciente, quiere acercarse a ese aspecto de su ser que le podría proporcionar algunas respuestas acerca de la existencia suya, del capitán, de las virtudes fantásticas de unas plantas. El doble aún tendría que esperar unos años más para que se fuera acostumbrando a lo extraño del pensamiento humano y todas sus posibilidades, desde la de acercarse a un axolotl hasta la de soñar no solamente a sí mismo, sino a otros, a nosotros, también.

Kathleen N. March

Bibliografía

- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. «La mano del comandante Aranda, de Alfonso Reyes». *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Editorial Castalia, 1973.
- BARTHES, ROLAND. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- BERMÚDEZ, MARÍA ELVIRA. «Alfonso Reyes y su obra de ficción». *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*, vol. II. Monterrey, Nuevo León: Universidad de Nuevo León, 1957, pp. 511-527.
- BORGES, JORGE LUIS. «La flor de Coleridge» *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1976, pp. 17-20.
- BROOKE-ROSE, CHRISTINE. *A rhetoric of the unreal: studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- COHAN, STEVEN Y LINDA M. SHIRE S. *Telling Stories. A theoretical analysis of narrative fiction*. NY y Londres: Routledge, 1988.
- FUENTES, CARLOS. *Aura*. México, D. F.: Era, 1962.
- HAHN, OSCAR. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México, D. F.: Premia, 1978.
- IRIGARAY, LUCE. *Spéculum de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.
- JACKSON, ROSEMARY. *Fantasy: The literature of subversion*. London: Methuen, 1981.

KÖNING, IRMTRUD. *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1984.

REYES, ALFONSO. «La cena». De *El plano oblicuo*, en *Obras Completas*, vol. III. México: Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 11-17. [El cuento lleva la fecha de 1912].

REYES, ALFONSO. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1983. (1.ª ed. 1944).

TODOROV, TZVETAN. *The fantastic. A structural approach to a literary genre*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Mayo, 1989

460

♦ José Luis Martínez ♦ Ramón Xirau ♦ Serge I. Zaïtzeff
♦ Alfonso Rangel Guerra ♦ Adolfo Caicedo



1889 PARA EL ÁLBUM DE ALFONSO REYES 1989

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América

Junta de Asesores: Presidente: Aníbal Pinto. Vicepresidente: Angel Serrano. Vocales: Rodrigo Botero, Fernando H. Cardoso, Aldo Ferrer, Enrique Fuentes Quintana, Celso Furtado, Norberto González, David Ibarra, Enrique V. Iglesias, José Matos Mar, Francisco Orrego Vicuña, Manuel de Prado y Colón de Carvajal, Luis Angel Rojo, Santiago Roldán, Gert Rosenthal, Germánico Salgado, José Luis Sampedro, María Manuela Silva, Alfredo de Sousa, María C. Tavares, Edelberto Torres-Rivas, Juan Velarde Fuertes, Luis Yáñez-Barnuevo. Secretarios: Andrés Bianchi, José Antonio Alonso.

Director: Osvaldo Sunkel

Director Adjunto: Vicente Donoso

Secretario de Redacción: Carlos Abad

Consejo de Redacción: Carlos Bazdresch, A. Eric Calcagno, José Luis García Delgado, Eugenio Lahera, Augusto Mateus, Juan Muñoz.

Número 15

Enero-Junio 1989

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «NUEVOS PROCESOS DE INTEGRACION ECONOMICA»

ENFOQUES GLOBALES

• **Gert Rosenthal:** Repensando la integración • **Rudiger Dornbusch:** Los costes y beneficios de la integración económica regional. Una revisión.

PERSPECTIVA HISTORICA

• **Juan Mario Vacchino:** Esquemas latinoamericanos de integración. Problemas y desarrollos • **Joan Clavera:** Historia y contenido del Mercado Unico Europeo.

EFFECTOS ECONOMICOS

• **Eduardo Gana Barrientos:** Propuestas para dinamizar la integración **Comisión de las Comunidades Europeas:** Una evaluación de los efectos económicos potenciales de la consecución del mercado interior de la Comunidad Europea • **Alfredo Pastor:** El Mercado Unico Europeo desde la perspectiva española • **Augusto Mateus:** «1992»: A realização do mercado interno e os desafios da construção de um espaço social europeu.

LAS RELACIONES CEE-AMERICA LATINA

• **Luciano Berrocal:** Perspectiva 1992: El Mercado Unico Europeo. ¿Nuevo desafío en las relaciones Europa-América Latina?

DOCUMENTACION

• **Reproducción de los textos:** Declaración de Colonia sobre integración económica y Social entre la República Argentina y la República Oriental de Uruguay (Colonia, Uruguay, 19 de mayo de 1985) • Acta para la Integración Argentino-Brasileña (Buenos Aires, 29 de julio de 1986) • Acuerdo Parcial de Complementación Económica entre la República Argentina y la República Federativa de Brasil (Brasilia, 10 de diciembre de 1986) • **Reproducción del texto:** Acta Unica Europea (Luxemburgo, 17 de febrero de 1986, y La Haya, 28 de febrero de 1986) • **Sara González:** Orientación bibliográfica sobre nuevos procesos de integración en América Latina y Europa 1985-1988.

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

• **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.300 pesetas; Europa, 45 dólares; América Latina, 40 dólares y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex: 412 134 CIBC E

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Nú. 454/57

Abril-Julio 1988

Homenaje a CÉSAR VALLEJO

Con ensayos de Margaret Abel Quintero, Pedro Aullón de Haro, Francisco Avila, Mario Boero, Kenneth Brown, André Coyné, Eduardo Chirinos, Félix Gabriel Flores, Anthony L. Geist, Gerardo Mario Goloboff, Rubén González, Francisco Gutiérrez Carbajo, Stephen Hart, Ricardo H. Herrera, Mercedes Juliá, Santiago Kovadloff, Fernando R. Lafuente, Luis López Alvarez, Armando López Castro, Francisco Martínez García, Carlos Meneses, Luis Monguió, Teobaldo A. Noriega, Estuardo Núñez, José Ortega, José M. Oviedo, Rocío Oviedo, William Rowe, Manuel Ruano, Amancio Sabugo Abril, Luis Sáinz de Medrano, Dasso Saldívar, Julio Vélez, Carlos Villanes, Paul G. Teodorescu, Francisco Umbral

y un homenaje poético a cargo de 65 autores
españoles e hispanoamericanos

Dos volúmenes: 1.000 páginas.

Tres mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATOLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfono (91) 244 06 00 (ext. 267 y 396)

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Homenaje a García Lorca

Dos volúmenes. 840 páginas. Julio-Octubre 1986

Contiene:

Páginas rescatadas del poeta
Un reportaje a García Lorca y Neruda (1934)
Una partitura original de José María Gallardo
Aleluyas de Antonina Rodrigo dibujadas por Gallo

Ensayos firmados por: Manuel Alvar, Andrew W. Anderson, Manuel Antonio Arango, Carlos Areán, Isabel de Armas, Urszula Aszyk, Josep María Balcells, Valeriano Bozal, Giannina Braschi, Guillermo Cabrera Infante, Antonio Campoamor González, José Luis Cano, Juan Cano Ballesta, Francisco Caudet, Chas de Cruz, Fernando Charry Lara, Julio Calviño Iglesias, Andrew P. Debicki, Ricardo Domenech, Manuel Durán, Irma Emiliozzi, Luis Fernández Cifuentes, Luis García Montero, Miguel García Posada, Ian Gibson, Alfonso Gil, Sumner Greenfield, Anthony L. Geist, Virginia Higginbotham, César Leante, Dennis A. Klein, Juan Liscano, José, Agustín Mahieu, Sabas Martín, Luis Martínez Cuitiño, Héctor Martínez Ferrer, Christopher Maurer, María Clementa Millán, José Monleón, Carlos Monsivais, Darié Novaceanu, José Ortega, Christian de Paepe, Alejandro Paternain, Michele Ramond, Antonina Rodrigo, Manuel Ruano, José Rubia Barcia, Fanny Rubio, Amancio Sabugo Abril, José Sánchez Reboredo, Gonzalo Santonja, Francisco Javier Satué, María Cristina Sirimarco, Adolfo Sotelo Vázquez, Bárbara Stawicka-Muñoz, Eduardo Tijeras, Sarah Turel, Jorge Uscatescu, José Vila-San-Juan, Marcelino Villegas y Ramón Xirau.

Poemas de: Francisca Aguirre, Manuel Álvarez Ortega, Enrique Badosa, Gastón Baquero, Pablo del Barco, Francisco Bejarano, José María Bermejo, Eladio Cabañero, Jesús Cabrera Vidal, Alfonso Canales, Pureza Canelo, Antonio Cisneros, Juan Gustavo Cobo Borda, Antonio Colinas, Rafael de Cózar, Juan José Cuadros, Javier Egea, Antonio Fernández Molina, Félix Gabriel Flores, Antonio Gamoneda, José García Nieto, Ramón de Garciasol, Jacinto Luis Guereña, Hugo Gutiérrez Vega, Antonio Hernández, Clara Janés, Santos Juan, Roberto Juarroz, Juan Liscano, Leopoldo de Luis, Joaquín Márquez, Salustiano Masó, Enrique Molina, Rafael Morales, José Emilio Pacheco, Manuel Pacheco, Luis Pastori, Antonio Pereyra, Rafael Pérez Estrada, Juan Vicente Piqueras, Pedro Provencio, Juan Quintana, Manuel Quiroga, Fernando Quiñones, Manuel Ríos Ruiz, Héctor Rojas Herazo, Mariano Roldán, Antonio Romero Márquez, Manuel Salinas, Juvenal Soto, Rafael Soto Vergés, Juan José Téllez, Alberto Tugues, Arturo del Villar y Concha Zardoya.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don
con residencia en
calle de, núm..... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de
a partir del número....., cuyo importe de se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.
..... de..... de 198.....
El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección:

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		<i>Pesetas</i>	
España	Un año (doce números)	4.500	
	Ejemplar suelto	400	
		<i>Correo marítimo</i>	<i>Correo aéreo</i>
		<i>\$ USA</i>	<i>\$ USA</i>
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, África Asia, Oceanía	Un año	45	90
	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria.
28040 MADRID. España. Teléfono 244 06 00, extensión 396.

Pocas figuras existen tan auténtica y ricamente hispanoamericanas como la del mexicano Alfonso Reyes, cuyo centenario honran nuestros *Complementarios* en la presente entrega. En efecto, para el escritor de Monterrey, América y España constituyeron siempre un continuo, abierto al mundo, pero integrado imaginariamente en su interior, como un universo.

Su obra de polígrafo nos ha dejado una verdadera enciclopedia. No es ambición de nuestra revista examinarla con detalle y acabadamente. Hemos hecho algunos exámenes parciales de la tarea alfonsina, dejando fuera, por razones de espacio, grandes sectores de su quehacer: su obra de clasicista greco-latino, su crítica literaria vinculada a las letras españolas, sus misceláneas de viaje, sus piezas de teatro, aún sus libros de bodega y cocina.

Quede como lección breve de este homenaje la universalidad de don Alfonso, en quien convivieron los héroes homéricos junto a las jitanjáforas mexicanas, Sarmiento cerca del Cid, el Anáhuac precolombino y Góngora, las pirámides yucatecas y las tabernillas madrileñas, Goethe y la Malinche, iluminados todos por el resplandor de la misma laboriosa y pródiga inteligencia.

Pocas figuras existen tan auténtica y ricamente hispanoamericanas como la del mexicano Alfonso Reyes, cuyo centenario honran nuestros *Complementarios* en la presente entrega. En efecto, para el escritor de Monterrey, América y España constituyeron siempre un continuo, abierto al mundo, pero integrado imaginariamente en su interior, como un universo.

Su obra de polígrafo nos ha dejado una verdadera enciclopedia. No es ambición de nuestra revista examinarla con detalle y acabadamente. Hemos hecho algunos exámenes parciales de la tarea alfonsina, dejando fuera, por razones de espacio, grandes sectores de su quehacer: su obra de clasicista greco-latino, su crítica literaria vinculada a las letras españolas, sus misceláneas de viaje, sus piezas de teatro, aún sus libros de bodega y cocina.

Quede como lección breve de este homenaje la universalidad de don Alfonso, en quien convivieron los héroes homéricos junto a las jitanjáforas mexicanas, Sarmiento cerca del Cid, el Anáhuac precolombino y Góngora, las pirámides yucatecas y las tabernillas madrileñas, Goethe y la Malinche, iluminados todos por el resplandor de la misma laboriosa y pródiga inteligencia.