EL COLEGIO DE MÉXICO

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

EL EXILIO CREADOR:

LA OBRA LITERARIA DE ALFONSO REYES EN ESPAÑA

(1914-1924)

TESIS
que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica

PRESENTA:

SEBASTIÁN ALFONSO PINEDA BUITRAGO

ASESOR:

DR. ANTHONY STANTON

MÉXICO D.F. DICIEMBRE DE 2015

A Diana Hernández Suárez –DIANIS– cuya amorosa compañía ha animado la redacción de estas páginas.

A mi mamá y a mi papá y a mi familia, naturalmente.

AGRADECIMIENTOS

Mi primer agradecimiento por asesorarme en esta "ciencia de la seguridad despaciosa", como definió Alfonso Reyes a la filología, es a Anthony Stanton. Extiendo el agradecimiento a los profesores del Doctorado en Literatura Hispánica de El Colegio de México, especialmente a Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Rose Corral y James Valender.

Doy un reconocimiento especial al programa de movilidad académica del *Colegio Internacional de Graduados (CIG),* "Entre Espacios. Movimientos, Actores y Representaciones de la Globalización", que mediante la beca mixta de Conacyt me permitió una estancia de siete meses de investigación en Berlín. Allí, tanto en el Instituto Latinoamericano de la Freie Universität Berlin como en la biblioteca del Ibero-Amerikanisches Institut, tuve ocasión de ampliar mi documentación.

Merece mi gran gratitud Alicia Reyes, directora de la Capilla Alfonsina, junto con Eduardo y Alejandro Mejía. En aquella casa de la colonia Condesa de la Ciudad de México, entre epistolarios y notas de prensa, acaso también esté escondido un Aleph.

La escritura, decía Reyes, es un "abuso de la palabra". Esta tesis, por lo tanto, ha nacido de charlas y coloquios con amigos entusiastas en Ciudad de México, Monterrey, Madrid, Sevilla, Berlín... Son muchos y lamento si me olvido de algunos. *Ladies first*: Liliana Weinberg, Minerva Margarita Villarreal, Susanne Klengel, Susana Juárez, Trilce Laske, Angélica López. Los varones después: Guillermo Zermeño, Adolfo Castañón, Pedro Aullón de Haro, Antolín Sánchez Cuervo, Alfonso García Morales, Javier Garciadiego, Agapito Maestre, Héctor Perea, Sergio Ugalde, Leoncio López Occon, Fermín del Pino, Marcos Daniel Aguilar, Víctor Barrera Enderle, Miguel de Mena, Conrado J. Arranz, Andrés del Arenal, Ignacio Sánchez Prado, Jaime Báez León, Rafael Mondragón, Santiago Pérez Zapata, etc.

ÍNDICE

CONVENCIONES BIBLIOGRÁFICAS 6

INTRODUCCIÓN

– MOTIVOS Y JUSTIFICACIONES 8
– ESTADO DE LA CUESTIÓN 16
– SELECCIÓN DEL *CORPUS* 26

PRIMERA PARTE

1914-1917

1. PRESAGIO DE ESPAÑA, EXILIO DE MÉXICO

– EL HISPANISMO COMO REBELDÍA 36
– POÉTICA DEL EXILIO EN ALGUNOS POEMAS DE HUELLAS 46
– "EL DESCASTADO": EXORCISMOS DEL EXILIO 58

2. ASEDIOS A *CARTONES DE MADRID*

– CRÍTICA AL IMAGINARIO ESPAÑOL 70
– EL FANTASMA MODERNISTA 79
– DR. JEKYLL Y MR. HYDE: EL FILÓLOGO Y EL CRONISTA 87
– CONTRA EL FATALISMO DEL 98 93

3. *EL SUICIDA*: UN TRATADO DE VITALIDAD

– INTRODUCCIÓN A *EL SUICIDA* 103
– LA CASUÍSTICA LITERARIA 114
– FUENTES DEL MISTICISMO ACTIVO 123

4. LA MUSA DE LA GRAN GUERRA

– EL CRONISTA BÉLICO Y CINEMATOGRÁFICO 132
– ANÁLISIS DE "HUELGA (ENSAYO EN MINIATURA)" 142

SEGUNDA PARTE

1918-1924

5. GALERÍA DE HÉROES ALFONSINOS

– ARTICULISTA DE LA HISTORIA RECIENTE 160
– EN BUSCA DEL HÉROE PEDAGÓGICO 172
– LA PROSIFICACIÓN DEL *MÍO CID*: EXORCISMO DEL HÉROE MILITAR 182

6. La ficción impura

– Introducción a *El plano oblicuo* 191
– "La cena", ¿un caso de misticismo activo? 196
– Suma de *El plano oblicuo* 205
– Reyes y el problema de la novelística 230

7. Ensayo y fantasía

– Exordio sobre *El cazador* 243
– Exordio sobre *Calendario* 251
– *Calendario* bélico 258
– Reyes y las vanguardias 265

Conclusiones 279

Bibliografía citada 300

Anexo 322

CONVENCIONES BIBLIOGRÁFICAS

Aunque analizo en profundidad el material comprendido entre los tomos II, III y IV, en general estaré citando indistintamente de casi todos los 26 tomos de las *Obras completas de Alfonso Reyes* (ver bibliografía final). Por lo tanto, en adelante sólo citaré el título del texto o del libro, indicando el número del tomo y de página.

V. g.

Reyes, *Cartones de Madrid*, OC II, p. 62.

Reyes, "El índice de un libro", OC IV, p. 53

La correspondencia entre Alfonso Reyes (AR) y Pedro Henríquez Ureña (PHU) constituye un constante material de apoyo. Existen varias ediciones de tal epistolario. Para las cartas comprendidas entre el 15 de septiembre de 1907 y el 19 de septiembre de 1914, citaré la edición de José Luis Martínez (JLM), FCE, México, 1986, reimpresión, 2004, indicándolo de esta forma:

V. g.

De PHU a AR, La Habana, 19 de septiembre de 1914, ed. de JLM, p. 475.

Para las cartas comprendidas entre el 26 de septiembre de 1914 y 7 de junio de 1944, citaré el tomo II y el tomo III de la edición o recopilación de Juan Jacobo Lara (JJL), Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1983, indicándolo de esta forma:

V. g:

De AR a PHU, Madrid, 17 de noviembre de 1918, tomo III, ed. de JJL, p. 125.

"Modern Western Culture is in large part the work of exiles, émigrés, refugees."

Edward Said, *Reflections on Exile*.

"De los que se van nos vienen las mayores virtudes."

Reyes, "Los desaparecidos", *El suicida*.

INTRODUCCIÓN

MOTIVOS Y JUSTIFICACIONES

A la obra de Alfonso Reyes (1889-1959) debo muchas horas de estudio y de alegría. No es la primera vez que me sumerjo en ella. En mi tesis de licenciatura analicé *El deslinde* (1944), sus prolegómenos a la teoría literaria, en relación con otros de sus ensayos al respecto que él quiso reunir en un volumen que se llamara "La musa crítica".[1] Tal vez debí haber comenzado al revés con un análisis a profundidad de su *corpus* más creativo, es decir, de sus poemas en prosa y en verso, de sus cuentos, de sus ensayos, de sus artículos periodísticos con más estilo literario y de algunos de sus estudios filológicos. Tal es lo que me propongo en esta tesis doctoral. Me guío por la certeza de que este *corpus*, en su gran parte, Reyes lo escribió durante su estancia de diez años en Madrid entre 1914 y 1924.

Las circunstancias históricas que rodean esta parte de su obra, por lo tanto, orientan mi principal aproximación. Ello no significa necesariamente que mi enfoque sea el del historiador. Aunque proyecte las bases para una biografía intelectual de Reyes en España, el análisis literario constituye mi principal herramienta de estudio. Más que penetrar en los hechos de su vida, me interesa profundizar en la temática de su obra y resaltar su valor estético. Como toda obra literaria es histórica, pues consiste en textos y estos siempre tienen una fecha, el análisis literario del *corpus* de Reyes en Madrid implica abrir una ventana al pasado. Plantea un desafío al canon literario del Estado-nación, puesto que se trata de un escritor mexicano en el exilio deseoso de adaptarse a la cultura española, de asimilarla, de sentirse parte de ella.

[1] Véase de Sebastián Pineda Buitrago, *La musa crítica: teoría y ciencia literaria de Alfonso Reyes*, El Colegio Nacional, México, 2007.

Ningún escritor es producto exclusivamente individual ni tampoco lo es solamente social: un gran escritor suele darse dentro de pequeños grupos que viven en *alta tensión* intelectual. Tal noción de la vida literaria se la hizo notar a Reyes su amigo dominicano Pedro Henríquez Ureña en una carta del 30 de mayo de 1914.[2] Tiene mucho sentido. Si Reyes concibió *Cuestiones estéticas* en Ciudad de México al calor del Ateneo de la Juventud, uno de esos pequeños grupos en *alta tensión intelectual*, los ensayos de *Visón de Anáhuac*, *Cartones de Madrid*, *El suicida*, *El cazador* y *Calendario*, entre otros, parecen inconcebibles sin la *tensión intelectual* que experimentó el mexicano en el Ateneo de Madrid, en la Residencia de Estudiantes y principalmente en el Centro de Estudios Históricos, en cuya Sección de Filología comenzó a trabajar a los pocas semanas de haber llegado. A Pedro se lo relató así en una carta del 27 de noviembre de 1914:

> Por la tarde trabajo en la Biblioteca Nacional, *sección de Raros* (lugar sagrado, único en que puede trabajarse y adonde no todos llegan). Acabo a las 6 p.m., y a esa hora voy al Ateneo, centro de todas las relaciones. Allí suele esperarme [Jesús] Acevedo, e invariablemente me espera [Francisco A. de] Icaza. Encuentro a [Enrique] Díez Canedo, a [José] Ortega y Gasset, con quien hablo largamente […]. Cada tarde me acerco a nueva gente o saco algún provecho. Ya me relacioné con Federico de Onís (el hombre de mañana, el Marcelino [Menéndez Pelayo] del futuro), con el filólogo (de bello tipo) Américo Castro, con [Tomás] Navarro Tomás… Hoy estuve en el Centro de Estudios Históricos, y en la propia mesa en que trabaja el ausente [Ramón] Menéndez Pidal estuve discutiendo y fijando con Onís las bases de la ortografía que adoptaré al transcribir la edición original de [Juan Ruiz de] Alarcón…[3]

En otra carta del 24 de diciembre del mismo año, Reyes le comunicó a Pedro otra buena nueva: "Soy ya miembro del Centro de Estudios Históricos, encargado para el año que entra del estudio del Teatro Español […]. No estábamos solos en México. En Perú, en Cuba, en Madrid, existíamos también."[4] Además del estudio erudito, Reyes se proyectó también al intenso ámbito del periodismo madrileño. Hacia principios de 1915 José Ortega y Gasset lo invitó a escribir en el semanario *España*, en cuya sala de redacción comenzó a cruzarse con Miguel de Unamuno, Eugenio D'Ors, Juan Ramón Jiménez, Azorín (pseudónimo de José

[2] De PHU a AR, La Habana, 30 de mayo de 1914, ed. de JLM, pp. 334-335.
[3] De AR a PHH, ed. de JJL, p. 95.
[4] De AR a PHU, *ibid.*, p. 115.

Martínez Ruiz), Ramón Gómez de la Serna, Pío Baroja, entre otros escritores. Ante semejante intensidad o *tensión intelectual*, el joven escritor mexicano se llenó de energía y a ello debemos, en buena parte, su vasta obra.

Reyes es uno de esos escritores en quienes la biografía parece más importante que la obra. Hay un voluminoso estudio de Paulette Patout, *Alfonso Reyes et la France* (1978), que se centra particularmente en las redes intelectuales y políticas que tejió el escritor mexicano como Primer Ministro de México en Francia entre 1925 a 1927.[5] Cierto enfoque parecido, el de estudiar el contexto y las redes intelectuales más que las obras literarias en sí, ha persistido entre quienes estudian su estancia como embajador en Argentina entre 1927 y 1930 y, en una segunda ocasión, entre 1936 a 1938.[6] Cierta aproximación similar también se ha hecho al estudiar su papel como embajador en Río de Janeiro entre 1930 y 1936.[7]

A diferencia de los demás periodos, el de la década madrileña no se satisface con el enfoque biográfico ni con la consulta de sus epistolarios. Exige la lectura atenta de su obra literaria. En Madrid, a diferencia de otros lugares, Reyes no llevó el registro de un diario: la primera parte de éste se termina en octubre de 1914 y vuelve a abrirse en julio de 1924, de suerte que no hay mejor fuente sobre su vida en España que las alusiones o referencias que arrojan sus ensayos, sus poemas en prosa y en verso, sus artículos periodísticos y algunos de sus cuentos fechados durante tal periodo.

Tal vez sea Reyes el escritor mexicano más internacional o cosmopolita. Desde el 12 de agosto de 1913 hasta mediados de 1939, salvo por visitas temporales, residió fuera de

[5] Patout también examinó, en la tercera parte de su libro, la vida de Reyes en España bajo la suposición de que él simpatizó con el bando francés en el transcurso de la Primera Guerra Mundial. Dividió en tres etapas su década madrileña: 1) la de los últimos meses de 1914 a finales de 1916 forma, para ella, la etapa más difícil en términos económicos; 2) la de 1917 a 1920, en la que mejora la situación económica y aparecen varios de sus libros; 3) la de 1920 a 1924 es ya una etapa de diplomático, más institucional y menos independiente. Véase de Paulette Patout, *Alfonso Reyes y Francia*, trad. de Isabel Vericat, El Colegio de México, México, 2008, pp. 121-263.

[6] Véase, principalmente, la reunión de ensayos en *Alfonso Reyes en Argentina*, coordinado por Eduardo Robledo Rincón, Editorial Universitaria de Buenos Aires; Embajada de México, Buenos Aires, 1998.

[7] Véase, principalmente, Fred P. Ellison, *Alfonso Reyes y el Brasil: un mexicano entre cariocas*, Conaculta, México, 2000.

México. Vivió en Francia, España, Brasil y Argentina. Pasó de un país a otro y trató de estar, como dijo Borges, "íntegramente en cada uno".[8] Pero en ninguno escribió tanto y se sintió tan a gusto como en España entre 1914 y 1924. En varios epistolarios y en su autobiografía intelectual, *Historia documental de mis libros*, aseguró reafirmarse como escritor en esos diez años que pasó en Madrid.[9]

Particularmente entre 1914 y 1919, a causa del periodo más violento de la Revolución mexicana, Reyes se nos presenta como un escritor *des-institucionalizado* (él incluso llegó a sentirse "descastado"). Aun mejor: como un escritor de tiempo completo que dependía económicamente de lo que los periódicos, las revistas, las casas editoras y la Sección de Filología del Centro de Estudios Históricos (aunque allí lo "abrumara" el levantar bibliografías, prosificaciones y ediciones críticas) le pagaran por sus textos. Durante este tiempo en Madrid fue un escritor profesional en el sentido literal del término. Ello no quiere decir que el resto de su obra escrita en otros lugares y bajo otras circunstancias carezca de profesionalismo. No. Reyes mantuvo su dimensión privada como escritor en medio de la oficialidad o institucionalidad como embajador de México en diversos países y aun cuando dirigió El Colegio de México –previa fundación de la Casa de España en 1939– de 1940 hasta su muerte el 27 de diciembre de 1959. Pero los rasgos de mayor originalidad formal y temática de la obra literaria de Reyes se presentan durante su década madrileña. La circunstancia del exilio le otorgan a esta parte de su obra una peculiaridad diferenciadora, un rasgo distintivo. De ahí el título de esta tesis: *El exilio creador*.

Desde luego, antes de salir de México, Reyes ya poseía una formación muy sólida. Su padre, el general Bernardo Reyes, había financiado la edición en París de su primer libro de

[8] El verso entre comillas es del poema de Borges, "A.R. *In Memoriam*", en *El hacedor*, *Obras completas II*, Emecé, Buenos Aires, 1996, p. 207. [Publicado originalmente el 21 de febrero de 1960 en *La Nación* de Buenos Aires.] Citado también en *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1919) y crónica de una amistad*, ed. de Carlos García, El Colegio de México-Bonilla Artigas Ediciones, México, 2010, pp. 383-384, p. 383.

[9] Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en OC XXIV, p. 177.

ensayos, *Cuestiones estéticas*, que apareció el 28 de octubre de 1910 con el sello de Ollendorff en la imprenta Garnier. En *Cuestiones estéticas* sorprende cierta innovación formal para combinar la erudición literaria con la fantasía. Sus primeros ensayos ya anuncian esa fusión –ese centauro– de los géneros tradicionales. También vislumbramos en ellos varios de sus temas predilectos: la figura femenina en el drama ateniense, de donde más tarde saldrá su *Ifigenia cruel* (1924), y un gusto incisivo por Góngora, Goethe y Mallarmé. Pero echamos de menos el choque con realidades más fuertes, cierto conflicto social, cierta eficacia narrativa.

Con todo, desde su primera etapa en México, el joven escritor intentó alimentarse de la biblioteca y de la calle. El 31 de enero de 1913, siendo profesor oficial en la cátedra de historia de la lengua y literatura españolas de la Escuela de Altos Estudios, publicó en la Imprenta Escalante el folleto titulado *Universidad Popular Mexicana y sus primeras labores*. En él, convocó a volcar la erudición a la calle: "El Ateneo de México no cree en la torre de marfil: le interesan profundamente, y los comparte, el dolor que grita por la calle y la alegría que canta por la calle."[10] Semejante proclama o manifiesto resultó parcialmente profético: diez días después, el 9 de febrero de 1913, ya no se oyó sino el *dolor* que grita por la calle.

Ese día asesinaron al general Bernardo Reyes –su padre– y se desató la Decena Trágica, tal como se conoce en la historiografía los diez días de terror que sufrió la Ciudad de México entre el 9 y el 19 de febrero de 1913. En el choque de las fuerzas revolucionarias y reaccionarias se impuso el régimen militar del general Victoriano Huerta, el "usurpador". Escuelas, universidades y centros de estudios de la capital, si no se clausuraron, perdieron toda autonomía por la intervención de un gobierno de "mano dura". Reyes renunció a su

[10] Reyes, *Universidad Popular Mexicana y sus primeras labores*, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, ed. de Juan Hernández Luna, seguido de Anejo Documental de Fernando Curiel Defossé, UNAM, México, 2000, pp. 371-372.

cátedra de lengua y literatura españolas y, ante la presión política, no tuvo otra opción que aceptar un puesto de segunda categoría en la Legación de México en Francia.

Zarpó del puerto de Veracruz el 12 de agosto de 1913 y llegó a París, tras desembarcar en Saint-Nazaire, el 25 de agosto de 1913. Permaneció alrededor de un año, aparentemente lejos de la zozobra de la Revolución mexicana. Pero el 2 de septiembre de 1914 otra zozobra, el bombardeo de la fuerza aérea alemana contra París, lo obligó a proseguir su exilio. No podía regresarse porque la Revolución mexicana se encontraba en su fase más violenta. Casi toda Europa estaba incendiada por el estallido de la Primera Guerra Mundial. Solamente España se presentaba en el horizonte como un país neutral.

A Madrid llegó para quedarse el 2 de octubre de 1914. Pero su década madrileña no debería verse como una casualidad o mero accidente del destino. Yerra Javier Garciadiego cuando afirma, en su voluminosa antología de la obra de Reyes, que el escritor mexicano "llegó a España sin desearlo, pues no sentía afecto alguno por este país, del que desconocía la literatura del momento".[11] Nada menos cierto. Es verdad que España constituía en aquel momento un territorio neutral y que el 19 de septiembre de 1914, días antes de aventurarse a Madrid, Reyes le confesó a Pedro Henríquez Ureña desde San Sebastián:

> No me queda más que España. A México, jamás. Madrid es campo mediocre, pero ¿quién sabe? Mañana le escribo a Altamira (que está en Madrid), pidiéndole una entrevista para hablarle de mi situación y la necesidad de un empleo en Madrid. Aunque sea modesto.[12]

Pero lo que verdaderamente debería importarnos es que cuando le escribió a Rafael Altamira el 20 de septiembre de 1914, Reyes demostró que su interés por España latía desde tiempo atrás y que hacía parte de su vocación íntima:

> En México, la revolución triunfante anuncia la destitución general de empleados y funcionarios. Aunque no aún directamente, se me ha hecho saber que estoy yo separado. No deseo volver a México, a donde por ahora los hombres como yo no hacen gran falta y a donde sería víctima de pasiones políticas que yo no he

[11] Javier Garciadiego, "Introducción", *Alfonso Reyes, "un hijo menor de la palabra": antología*, FCE, México, 2015, p. 27.

[12] De AR a PHU, San Sebastián, 19 de septiembre de 1914, ed. de JLM, p. 478.

> desencadenado. Porque no me perdonarían ser hijo de mi padre y hermano de mi hermano. Mis estudios y las tradiciones de mi espíritu (no solamente el azar) me atraen a España. Quisiera trabajar en Madrid, pero temería ser confundido en la bohemia literaria o ser tenido por un aventurero vulgar. Ud. conoce México y me conoce a mí y a mi familia.[13]

No tenemos la carta de respuesta de Rafael Altamira. Ya Altamira, en todo caso, había visitado México entre diciembre de 1909 y enero de 1910 en calidad de "embajador cultural" de la Universidad de Oviedo, para reforzar las relaciones académicas y dar a conocer las reformas educativas de la naciente Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.[14] Conoció al joven Reyes en una sesión del Ateneo celebrada en la Escuela Nacional Preparatoria el 26 de enero de 1910. Lo escuchó leer una conferencia titulada "Sobre la estética de Góngora", que meses después Reyes reprodujo en *Cuestiones estéticas*.

Por lo tanto, los lazos que ya había extendido de manera epistolar con algunos intelectuales del Centro de Estudios Históricos, además del prestigio por su libro *Cuestiones estéticas*, de inmediato le abrieron las puertas del medio cultural. El 2 de septiembre de 1917, Reyes le enumeró a su amigo mexicano Genaro Estrada todo lo que había escrito en Madrid hasta ese momento:

> Estoy fatigadísimo. Considere Ud. –que es diligente y sabe lo que cuesta el trabajo– lo que llevo publicado en un año (o hecho, y sin publicar, pero entregado al editor):
> 1. *Visión de Anáhuac* (Convivio, Costa Rica).
> 2. *El Suicida*.
> 3. [traducción de] *Ortodoxia*, de Chesterton. ([editorial] Calleja).
> 4. [edición y prólogo] del *Arcipreste de Hita* (Calleja. ¿Lo tiene Ud?)
> 5. [biografía de] *Fray Servando*.
> 6. [traducción de] *El Derecho Internacional del porvenir*, del francés de Alejandro Álvarez, que fue un compromiso con Fombona, y traduje yo solo, aunque aparecerán su nombre y el mío.
> 7. [prólogo de] *El Peregrino en su patria*, de Lope (Casa Nelson, Edimburgo. No sé cuándo saldrá. Ni pruebas tengo aún).

[13] Cito la versión manuscrita conservada en la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México. Se trata de una cuartilla en letra mecanógrafa con fecha del 29 de septiembre de 1914.

[14] Véase de Rafael Altamira, *Mi viaje a América (libro de documentos)*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2007, p. 208. En esta crónica o informe de su viaje, Altamira documentó con creces la simpatía popular hacia España en México. Contaba que muchísima gente salió a despedirlo y que su visita mereció buenos comentarios en la prensa mexicana. Se preguntaba si había la misma simpatía de España hacia México. Para mayores noticias de su primer paso por México (recordemos que más adelante fue uno de los exiliados republicanos en 1939), véase de Alfonso García Morales, *El Ateneo de México (1906-1914). Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*, CSIC-Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1992, p. 228.

8. [edición y prólogo de] Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen* ("La Lectura". Se imprimirá por octubre).
9. [edición y prólogo de] *Páginas escogidas de Quevedo* (Calleja: ahora corrijo pruebas).
10. *Páginas escogidas de Ruiz de Alarcón* (también para Calleja. No sé cuándo comenzarán a imprimirlo).
11. *Cartones de Madrid* ([editorial] Cultura, no sé, etc.)

A esto añada Ud. artículos de ocasión en los periódicos, y una colección sobre el Cine que algún día publicaré (yo soy ese FÓSFORO de los periódicos madrileños que *inventó* y puso a la moda la crítica de Cine. Ahora la hacen todos, y aun en México veo artículos *Por la pantalla*, que recuerdan mi título *Frente a la pantalla*). A esto añada Ud. los delicadísimos trabajos –aunque de fruto escaso y recóndito– de la *Revista de Filología Española*, para la que formo también la Bibliografía trimestral, que se publica sin mi nombre. […] Y añada Ud. finalmente, mil cosas más que se me olvidan. Vivo de la pluma, y es vida dura mientras no se arregle aquello, y esto… […] Con todo […] Unamuno me puso una hermosa carta, llena de calor, ofreciéndome comentar algunos pasajes. Azorín es para mí todo benevolencia y afecto discreto.[15]

A través de la escritura, como vemos, Reyes exorcizó los demonios del exilio y los deseos de venganza por la muerte de su padre. De ahí que por esas mismas fechas nos hablara del *misticismo activo*, un ensayo homónimo incluido en *El suicida* (1917). Allí exalta la idea de un místico laico o heterodoxo: alguien movido por una fuerza loca, por un nuevo impulso de la vida, por una voluntad creadora sin necesidad de ningún dogma; antes al contrario, dispuesto a superar pensamientos destructores o anuladores.[16] Incluso en sus artículos periodísticos para alimentar la página de Historia y Geografía del periódico *El Sol*, que escribió entre el 13 de diciembre de 1917 y el 18 de diciembre de 1919, se advierte su interés por exaltar un tipo de héroe que motive el deseo de vivir por encima de la fatalidad de las circunstancias.

Hacia 1920 Reyes pasó de ser un "exiliado político voluntario" a ser, como quiere Javier Garciadiego, un "funcionario gubernamental".[17] La violencia revolucionaria se había atenuado bajo la transición entre la presidencia provisional de Adolfo de la Huerta y la de

[15] Carta de Alfonso Reyes a Genaro Estrada, Madrid, 2 de septiembre de 1917, en *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada* (1916-1927), vol. I, ed. de Serge I. Zaïtzeff, El Colegio Nacional, México, 1992, pp. 31-32.

[16] Reyes, "El misticismo activo", *El suicida*, OC III, p. 272.

[17] Javier Garciadiego, "Alfonso Reyes y España: exilio, diplomacia y literatura", en *Reyes, Borges, Gómez de la Serna. Rutas trasatlánticas en el Madrid de los años veinte*, comp. de Julio Ortega, Grupo Editor Orfila Valentini-TEC de Monterrey, México, 2011, p. 84.

Álvaro Obregón. A México había regresado otro exiliado del Ateneo de la Juventud, José Vasconcelos, quien entonces asumió la dirección de la Secretaría de Educación Pública y quien, desde luego, invitó a Reyes a formar parte de sus proyectos. Pero éste prefirió quedarse otro tiempo en Madrid, en donde pensó que podía tener un mejor papel como encargado de negocios en la Legación Mexicana. [18]

No cabe en esta tesis, por desdicha, profundizar en su faceta de diplomático y fundador de instituciones. A su regreso definitivo a México en 1939, como se sabe, la "historia" le deparará a Reyes la oportunidad de dar asilo a varios de los intelectuales españoles que lo habían asilado a él, y de ayudar a la fundación de El Colegio de México y del Fondo de Cultura Económica. Mi intención principal está enfocada a revelar los rasgos de mayor originalidad de su obra escrita o publicada durante su década madrileña. Para ello, conviene primero revisar los principales estudios al respecto.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los dos estudios más extensos sobre la década madrileña de Reyes están escritos originalmente en idiomas distintos al español. En primer lugar tenemos la tesis que en 1969, para titularse como doctor en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de París, presentó el mexicano Raúl H. Mora Lomelí: *Présence et activité littéraire de Alfonso Reyes à Madrid (1914-1924).*[19] Por desdicha nunca la publicó y, por lo tanto, ha sido poco consultada por los especialistas. En ella, Mora Lomelí propuso agrupar los textos de Reyes escritos en Madrid dentro tres facetas: 1) la de filólogo o hispanista en el Centro de Estudios

[18] Véase Carta de Alfonso Reyes a José Vasconcelos, Madrid, 5 de noviembre de 1920, en *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes* (1916-1959), ed. de Claude Fell, El Colegio Nacional, México, 1995, pp. 61-64.

[19] Véase de Raúl Mora Lomelí, *Présence et activité littéraire de Alfonso Reyes à Madrid (1914-1924)*, thèse pour le doctorat du troisième cycle, presentée a la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1969.

Históricos; 2) la de periodista o articulista en varias revistas y diarios, y 3) la autobiográfica, es decir, el comentario de sus anécdotas en tertulias, cafés y veladas, además de sus epistolarios con algunos escritores españoles.

De las tres facetas, quizá la contribución más interesante de Mora Lomelí sea la dedicada al trabajo periodístico de Reyes. Elaboró una lista muy útil de todos los diarios y revistas de Madrid en los que Reyes escribió: el semanario *España*, donde salieron sus primeras crónicas de cine; las revistas *Índice* (que Reyes ayudó a fundar con Juan Ramón Jiménez y Enrique Díez-Canedo), *Unión Hispanoamericana* (fundada por su hermano Rodolfo), *Cultura Hispanoamericana* (fundada por el venezolano Rufino Blanco Fombona), además de otras como *Higiene*, *El Tiempo* y *La Pluma*. Mora Lomelí fechó los artículos que Reyes escribió para el diario *El Sol* entre el 13 de diciembre de 1917 y el 18 de diciembre de 1919. Constató que en la página semanal que Reyes alimentaba con un artículo sobre historia contemporánea, incluyó también algunas reseñas o artículos al margen y que de ellos nació su idea de las notas de *Marginalia*.

Como Mora Lomelí era jesuita, exaltó la presencia de San Ignacio de Loyola y la excesiva de Gracián en las páginas de *El suicida*. Insistió en que, en este libro, Reyes deslizó reglas y consejos a la manera de los *Ejercicios espirituales*. No le prestó tanto atención, sin embargo, a la noción del "misticismo activo". Aseguró que en toda la obra de Reyes, en menor o mayor grado, había una reticencia "qui se réfère à la histoire de son pays: un silence plus grand encore sur tout ce qui touche à la vie et à la mort de son père".[20] Mora Lomelí reprochó que Reyes hiciera pocas menciones o análisis sobre la situación de México en el periodismo español. Otro rasgo muy acertado que señaló tiene que ver con el profundo interés por la historia que mostró el escritor mexicano desde *Visión de Anáhuac*, pasando por el ensayo "La sonrisa", de *El suicida*, hasta sus artículos para *El Sol*.

[20] Mora Lomelí, *op. cit.*, p. 595.

Sin embargo, pese a comentar casi todo el material que Reyes escribió en Madrid, la robusta tesis de Mora Lomelí carece de una bibliografía secundaria en torno al contexto español. Al relacionar y actualizar el valor documental de la obra de Reyes, como ya tendré ocasión de demostrarlo, se percibe mejor su calidad literaria. Por otra parte, Mora Lomelí lamentó y consideró peyorativo la reticencia de Reyes con respecto al contexto socio-político mexicano. Tal juicio obedecía a un sentimiento probablemente nacionalista y acaso producido por el hecho de que en 1969 –cuando él fechó su tesis en París– se cumplía un año de la masacre de estudiantes en Tlatelolco. Inversamente proporcional al resquemor de Reyes hacia cuestiones de política mexicana fue la apertura y frescura que tuvo para hablar hasta con cierta irreverencia de la sociedad española. Ello no sólo es evidente en *Cartones de Madrid*, sino también en *El suicida*, en varios ensayos de las series de *Simpatías y diferencias* y aun en un texto poco conocido, "Huelga (ensayo en miniatura)", que es todo una serie de poemas en prosa sobre una protesta obrera en Madrid durante los primeros días de agosto de 1917. A diferencia de la tesis de Mora Lomelí, por lo demás, la mía no se reduce a glosar la correspondencia que sostuvo Reyes con Ortega y Azorín. Va más allá de lo epistolar. Busca un diálogo ante todo con sus obras y privilegia el enfoque de la literatura comparada.

En segundo lugar tenemos la tesis que en 1967 presentó, para la Universidad de Austin, Texas, la investigadora estadounidense Barbara Bockus Aponte: *The Spanish Friendship of Alfonso Reyes*. Tal tesis la publicó en 1972 con el título de *Alfonso Reyes and Spain. His Dialogue with Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Jiménez, and Gómez de la Serna*.[21] En ella, Bockus Aponte reafirmó la coincidencia histórica y vital de que el mexicano llegara a España en un momento en que la Generación del 98 estaba en su apogeo: "At the time of Reyes's arrival in Spain, the so-called Generation of 1898 did not appear as a united group,

[21] Barbara Bockus Aponte, *Alfonso Reyes and Spain. His Dialogue with Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Jiménez, and Gómez de la Serna*, University of Texas Press, Austin & Londres, 1972, p. 14.

but the robust individualists newly classified under that title showed themselves more active than ever."[22] Bockus Aponte señaló cómo la España de 1914, rezagada del resto de Europa, por primera vez en mucho tiempo sacaba ventaja de serlo en vista de la obras que se publicaron en aquel año: *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno, *Meditaciones del Quijote* (1914), de José Ortega y Gasset, *Platero y yo* (1914) de Juan Ramón Jiménez, *Jardín umbrío* (cuentos, 1914) de Valle-Inclán, *Ex votos*, *El rastro* y *El doctor inverosímil* (1914) de Ramón Gómez de la Serna.

Tal como lo indica el título de su tesis, Bockus Aponte se reconcentró en el estudio de una dimensión biográfica de Reyes, la de su amistad con buena parte de la intelectualidad española. Tradujo al inglés, para parafrasearla y comentarla, parte de la correspondencia que sostuvo Reyes con Unamuno, Valle-Inclán, Juan Ramón, Azorín, Gómez de la Serna y Ortega. Para cada uno de estos autores abrió un capítulo aparte y se extendió hasta el año en que está fechado cada epistolario, sin privilegiar necesariamente el contexto de la década madrileña. Tampoco se detuvo con propiedad a explorar, en términos literarios, la obra del mexicano en relación –a veces conflictiva– con la obra de tales autores. El valor de los epistolarios de Reyes con tales autores españoles se percibe mejor en la medida en que ayude a la comprensión de sus textos creativos. De otro modo el diálogo de Reyes con España queda reducido a lo meramente anecdótico.

Al antecedente de Bockus Aponte me propongo, además de reforzar el diálogo intertextual con tales autores españoles, rescatar la amistad de Reyes con Eugenio D'Ors, un escritor de origen catalán que para entonces residía en Madrid. Mi rescate no privilegia lo anecdótico sino la afinidad en materia de estilo y de ideas. Ambos escritores compartieron el gusto por la precisión minuciosa. Una palabra oportuna o ingeniosa, decía Reyes de D'Ors,

[22] Barbara Bockus Aponte, *Alfonso Reyes and Spain. His Dialogue with Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Jiménez, and Gómez de la Serna*, University of Texas Press, Austin & Londres, 1972, p. 14.

"le humedece los ojos de satisfacción".[23] D'Ors se había dado a conocer por su *Glosario*, una sucesión de textos breves sobre cuestiones culturales que venía publicando en la prensa catalana y madrileña desde 1909. El formato de la glosa indujo a Reyes a depurar el ensayo de realismo, es decir, a ser altamente selectivo en resaltar ciertos aspectos de la realidad. Ello se advierte en la brevedad de sus *Cartones de Madrid*, en ciertos fragmentos de *El suicida* y en aun en la estructura de sus artículos históricos para *El Sol*, algunos de los cuales reunió en *Retratos reales e imaginarios*.

Ahora bien, no todo lo que se ha escrito sobre la relación entre Reyes y España necesariamente se centra en el estudio de su obra de la década madrileña. En 1990 el investigador literario Héctor Perea compiló para el Fondo de Cultura Económica una antología de más de 600 páginas: *España en la obra de Alfonso Reyes*. En el estudio introductorio para tal antología, Perea analizó aspectos principalmente biográficos. Señaló con tino el profundo interés que el mexicano mostró por el país peninsular y advirtió que tan voluminosa antología aun resultaba incompleta porque, a su juicio, "España está presente en casi todo lo escrito por Reyes".[24] Posteriormente, en su tesis doctoral para la Universidad Complutense de Madrid, *La rueda del tiempo. Mexicanos en España*, Perea dedicó también una parte de ella a la obra de Reyes. Sin embargo, aunque comentó algunas aspectos estilísticos de *Cartones de Madrid*, no se enfocó en el análisis literario en sí, sino más bien en el problema de la integración intelectual de Reyes como exiliado de la Revolución mexicana.[25]

Con base en las notas de prensa que al respecto Perea rescató, en particular aquellas del semanario *España* escritas por Ortega en febrero de 1915, he podido trazar el comienzo del diálogo literario que Reyes estableció con este gran ensayista español. Se trata de un

[23] Reyes, "La cucaña", en *Reloj de sol*, OC IV, p. 383.

[24] Héctor Perea, "Introducción", Alfonso Reyes, *España en la obra de Alfonso Reyes*, FCE, México, 1990, p. 39.

[25] Véase de Perea, *La rueda del tiempo. Mexicanos en España*, Cal y Arena, México, 1996. Lo dedicado especialmente a Reyes está entre las pp. 298-328.

diálogo que, como ya se verá, trasciende lo epistolar y desde luego lo anecdótico. Además de los "Apuntes sobre José Ortega y Gasset", que Reyes incluyó en el cuarta serie de sus *Simpatías y diferencias* (1923), el mexicano dialogó con este pensador español en *Cartones de Madrid, El suicida* y aun le lanzó ciertas indirectas o menciones en clave en el texto "Tópicos de café", incluido en *Calendario*.

En aras de despojar de su carga peyorativa el exilio de Reyes en Madrid, y precisamente para concederle una dimensión *creadora*, han salido recientemente una serie de artículos que resaltan la obra del mexicano con las primeras vanguardias europeas. Algunos de ellos se encuentran en la compilación que Julio Ortega realizó en 2011: *Reyes Borges, Gómez de la Serna. Rutas trasatlánticas en el Madrid de los años veinte*.[26] Sin embargo, más que analizar la obra literaria de Reyes en sí, estos artículos se limitan a destacar la afinidad del escritor mexicano con tales autores argentinos y españoles bajo el contexto de las primeras vanguardias europeas.

Prefiero apoyarme en una lectura más minuciosa del contexto histórico, tal como el que presenta el artículo de Alfonso García Morales en "Alfonso Reyes en España. Salvaciones del exilio, perdiciones de la diplomacia", incluido en el libro *Viajeros, diplomáticos y exiliados en España* (2012).[27] En él, García Morales llama la atención en cómo lo más interesante de Reyes en Madrid no está en la bohemia intelectual o en el plano diplomático, sino en la manera en que su escritura se adaptó y se integró al dinámico periodismo madrileño. Movido por esta advertencia he logrado contextualizar mejor las

[26] *Reyes Borges, Gómez de la Serna. Rutas trasatlánticas en el Madrid de los años veinte* (TEC de Monterrey-Orfila, México, 2011). Indico los tres artículos más relevantes al respecto: 1) "Ramón, Borges, Reyes: apuntes sobre un gran diálogo trasatlántico" (pp. 13-30), de Beatriz Pastor; 2) "Reyes y Borges: el escritor hispanoamericano y la tradición", de Liliana Weinberg (pp. 31-44); y 3) "1915-1919: Ramón y Reyes, retrato cubista de una amistad", de Inés Sáenz (pp. 57-74).

[27] Alfonso García Morales, "Alfonso Reyes en España. Salvaciones del exilio, perdiciones de la diplomacia", en *Viajeros, diplomáticos y exiliados en España (1914-1939)*, ed. de Carmen de Mora y Alfonso García Morales, vol. 1, Peter Lang, Bruselas, 2012, pp. 111-131, p. 117.

crónicas de *Cartones de Madrid* a la luz de las primeras vanguardias, tales como el cubismo y el futurismo.

En 2013, Selena Millares incluyó a Reyes en su antología *Prosas hispánicas de vanguardia*. Lo consideró como uno de los precursores de esta nueva modalidad artística, incluso antes de que la vanguardia se consolidara como escuela o institución. Las características de la prosa vanguardista se caracterizan, según ella, por la fragmentación, la síntesis, la depuración y la brevedad, así como por el humorismo, lo grotesco, lo metaliterario y la parodia.[28] Ya en 1975 Helia Corral-Martínez había escrito en inglés una tesis doctoral sobre este aspecto humorístico, *Alfonso Reyes: Gradation of Humor in his Humorous Essays.* La presentó en Estados Unidos para la University of Southern California. En tal tesis leemos que los principales dispositivos humorísticos utilizados por Reyes son: "play on words, wit, puns, irony; mythification, personification, characterization and caricaturization, mechanization, satire, comedy, anecdotes and self-mockery". [29] Helia Corral-Martínez sugirió que tanto en el procedimiento humorístico como en el pensar por imágenes se cifra el vínculo de Reyes con las vanguardias. Para reforzar este punto, sin embargo, ella no se apoyó en el contexto histórico de la década madrileña.

Si la mención del cubismo y del futurismo salpica a menudo las páginas de *Cartones de Madrid* y de *El suicida*, no necesariamente estamos ante un escritor cubista o futurista. Pocos años después, cuando en España se desataron las polémicas literarias entre el movimiento ultraísta y el movimiento creacionista, Reyes se mantuvo al margen. No se inclinó por el primer grupo de Rafael Cansinos Assens y Guillermo de Torre, ni tampoco por el segundo, el del chileno Vicente Huidobro, con quien incluso se carteaba. Contra la vanidad o banalidad de lo más vanguardistas, Reyes agudizó su ironía. En 1921, en el primer

[28] Selena Millares, "Introducción", en *Prosas hispánicas de vanguardia*. *Antología*, ed. de Selena Millares, Cátedra, Madrid, 2013, p 35.

[29] Helia Corral-Martínez, *Alfonso Reyes: Gradation of Humor in His Humorous Essays,* University of Southern California, Ph.D, Los Angeles, 1975, p. 129.

número de la revista *Índice* (1921), que él editaba junto con Juan Ramón Jiménez, Reyes publicó un epistolario apócrifo entre Góngora y el Greco. Desde hacía tres siglos, afirmó, se practicaba el cubismo. En *Memorias de cocina y bodega*, que escribió entre 1929 y 1945, insistió en buscarle el lado cómico a las vanguardias al hablar de "cocina cubista" y "cocina futurista".

Por otra parte, la obra filológica o académica de Reyes en Madrid también ha merecido el interés de algunos especialistas. Philip Young Koldewyn escribió en 1965, para la Universidad de California en Berkeley (University of California at Berkeley), una tesis doctoral titulada *Alfonso Reyes as a Critic of Peninsular Spanish Literature*. En 1980, por su parte, Jorge Luis Morales publicó en Puerto Rico, en la Editorial Univertaria, *Alfonso Reyes y la literatura española*. Ambos textos, sin embargo, no abordan sus textos creativos. Se limitan a tratar en detalle los artículos sobre clásicos españoles y novohispanos que el mexicano escribió para la *Revista de Filología Española* del Centro de Estudios Históricos. Varios de estos artículos contienen un aparato de notas bibliográficas y una sesuda erudición. Ya en mi tesis de maestría, que presenté en el CSIC de Madrid, ahondé en esta dimensión filológica o erudita. Ahora me interesa resaltar su obra más creativa, sin dejar observar que su interés por los clásicos españoles y novohispanos, como el Arcipreste de Hita, Quevedo, Calderón, Lope y Alarcón, lo impulsó a preparar ediciones menos especializadas, con prólogos que tienen mucho de ensayo creativo.

Uno de los aspectos más divulgados de la década madrileña de Reyes es el periodístico. En la colección editorial de Conaculta, "Periodismo cultural", se han publicado dos libros al respecto: uno es de Humberto Musacchi, *Alfonso Reyes y el periodismo* (2006), que resulta demasiado esquemático por no decir superficial; el otro es de Marcos Daniel Aguilar, *Un informante en el olvido: Alfonso Reyes*, en el que hay más datos y hasta un anexo con la entrevista que el mexicano le realizó a un líder de la comunidad judía en

España. El análisis literario, en ambos casos, queda en un segundo plano. Mi aporte con relación a la obra periodística de Reyes en Madrid, en rigor, ésta en no separarla de sus ensayos, cuentos y poemas.

De manera tangencial, otros críticos y escritores han señalado diversas facetas de la obra de Reyes en Madrid. José Emilio Pacheco insistió en la coincidencia feliz de que Reyes se encontrara con Unamuno y Ortega, y que los tres ensayistas, andando el tiempo, se convirtieran en un referente de *modernidad* para la comunidad pensante de las naciones de habla española:

> De manera que Reyes llegó a Madrid precisamente cuando la célebre conferencia de José Ortega y Gasset, *Vieja y nueva política*, acababa de constituir públicamente a la generación de 1914, que otros llaman segunda promoción del 98. Por su edad y su formación Reyes pertenece de hecho al grupo de 1914. Juan Marichal observa que es la primera generación española (y añado, hispanoamericana) plenamente universitaria. Pedro Laín Entralgo dice también que es la primera que tiene como norma la precisión intelectual y se ve a sí misma como un conjunto de trabajadores universitarios más que como una serie de hombres de letras en el sentido tradicional.[30]

Con base en este lúcido apunte, he procurado reforzar la idea de que la obra de Reyes se inscribe en la Generación del 98 y del 14. Sostengo tal hipótesis no sólo por la amistad de Reyes con sus integrantes, sino por encontrar en muchos de sus textos la pregunta por el destino y el pasado de España. Me atrevería a sugerir que muchos de sus ensayos podrían figurar en una antología como la de Dolores Franco, *España como preocupación*.[31] O, bien, caber en el *corpus* que Pedro Laín Entralgo analizó en el segundo tomo de su libro *España como problema*. *Desde la Generación del 98 hasta 1936*.[32]

Como todo gran escritor, Reyes también construyó un estilo y un vocabulario muy personal. Por lo tanto, no soslayo el clásico estudio de James Willis Robb, *El estilo de*

[30] José Emilio Pacheco, "Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924)", en *Alfonso Reyes en Madrid. Testimonios y homenaje*, ed. de Alfonso Rangel Guerra, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 1991, p. 21.

[31] Véase de Dolores Franco, *España como preocupación. Antología*, presentación de Azorín, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1960.

[32] Véase de Pedro Laín Entralgo, *España como problema. Desde la Generación del 98 hasta 1936*, Madrid, Aguilar, 1956. Véase también mi antología *Comprensión de España*, ed. de Sebastián Pineda Buitrago, Casimiro, Madrid, 2014.

Alfonso Reyes (1965). En él, el profesor estadounidense dejó un análisis estilístico de algunas obras de la década madrileña, sin distingo de que fueran poemas o ensayos, sin separar al ensayista del poeta: "antes bien, veremos siempre al poeta a través del ensayista".[33] Willis Robb trazó un cuadro sinóptico de *El suicida*, para explicar su lógica interna, y elaboró un examen minucioso del texto "Guynemer", de *Calendario*, al que consideró uno de los más audaces desde el punto de vista estilístico. Observó que la concepción poemática de la prosa de Reyes, si bien limita su vuelo novelístico, ensancha su capacidad de pensar por imágenes:

> En un visualizador como Reyes, apenas sorprende encontrarle pensando a menudo con términos de cuadros, unidades escénicas y series de cuadros o escenas. Cualquiera que sea el elemento estático inherente en una unidad pictórica, veremos que casi siempre tenderá a volverse dinámico en Reyes.[34]

De este pensar por imágenes se desprende el interés que "Fósforo" manifestó por el cine. Entre 1915 y 1916, como veremos, Reyes escribió reseñas sobre películas con el pseudónimo de "Fósforo" tanto en el semanario *España* –a veces a dos manos con Martín Luis Guzmán– como en el diario *El Imparcial*. Hay dos estudios al respecto: uno de Manuel González Casanova, *El cine que vio Fósforo: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán* (FCE, México, 2003), y otro de Héctor Perea, *La caricia de las formas: Alfonso Reyes y el cine* (UAM, México, 1988). Sin embargo, ambos estudios se quedan en cierto plano descriptivo. Mi aporte al respecto quisiera ser más analítico. Sostengo que la poética o retórica visual se había agudizado en el periodismo español de la época, no sólo por la mayor presencia de fotografías o ilustraciones, sino porque así lo exigía la propaganda bélica de la Primera Guerra Mundial. En el capítulo cuarto comentaré algunas fotografías sobre los huelguistas que marcharon en Madrid en la segunda semana de agosto de 1917, pues se ajustan casi a la perfección –al punto de asistir a una especie de *écfrasis*– con los cuadros o unidades escénicas que Reyes reprodujo en su texto "Huelga (ensayo en miniatura)".

[33] James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*, FCE, México, 1965, p. 15.
[34] *Ibid*., p. 211.

SELECCIÓN DEL *CORPUS*

El *corpus* de la década madrileña tiene casi de todo: ensayos, poemas, poemas en prosa, cuentos, relatos con arranque de novelas; reseñas sobre algunas películas de entonces y sobre libros de diversa temática; artículos sobre historia europea del siglo XIX; columnas de opinión sobre la situación política de México y de varios países de Europa durante la Primera Guerra Mundial; prólogos para ediciones críticas de autores del Siglo de Oro y de autores mexicanos clásicos y contemporáneos; entrevistas, reportajes, traducciones del francés y del inglés. Hay, en fin, textos que se salen de toda clasificación genérica, como los reunidos en *El suicida*, en *Visión de Anáhuac* o en *Calendario*. Exceptuando las traducciones y las ediciones críticas, Reyes llegó a adjuntar en veintiocho libros el material de su década madrileña en el que compiló algunos textos escritos con anterioridad a 1914 y con posterioridad a 1924. No es ocioso enumerarlos:

1) *Cartones de Madrid* (en *Cultura*, vol. 4, núm. 6, Imprenta Victoria, México, 1917).
2) *Visión de Anáhuac (1519)* ("El Convivio", Imprenta Alsina, San José, Costa Rica, 1917).
3) *El suicida* (Tip. M. García y G. Sáenz, Madrid, 7 de abril de 1917).
4) *El plano oblicuo* (Tipografía Europa, Madrid, 1920).
5) *El cazador. Ensayos y divagaciones* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1921).
6) *Retratos reales e imaginarios* (Lectura Selecta, México, 1920).
7) *Simpatías y diferencias* I (primera serie, E. Teodoro, Madrid, 31 enero de 1921).

8) *Simpatías y diferencias* II (segunda serie, E. Teodoro, Madrid, 31 marzo de 1921).

9) *Simpatías y diferencias* III (tercera serie, E. Teodoro, Madrid, 1922).

10) *Los dos caminos* (cuarta serie de *Simpatías y diferencias,* Tip. Artística, Madrid, 1923).

11) *Calendario* (Colección Cuadernos Literarios, Madrid, 1924).

12) *Huellas: 1906-1919* (Biblioteca Nueva España, A. Botas, México, 1922).

13) *Ifigenia cruel. Poema dramático* (Biblioteca Calleja, Madrid, 1924).

14) *Reloj de sol* (quinta serie de *Simpatías y diferencias,* Tip. Artística, Madrid, 1926).

15) *Cuestiones gongorinas* (Espasa-Calpe, Madrid, 1927).

16) *Fuga de navidad* (ilustraciones de Norah Borges; Viau y Zona, Buenos Aires, 1929).

17) *En el ventanillo de Toledo* (Verbum, Buenos Aires, 1931).

18) *La saeta* (ilustraciones de José Moreno Villa; Villas Boas, Río de Janeiro, 1931).

19) *Horas de Burgos* (Villas Boas, Río de Janeiro, 1932).

20) *Las vísperas de España* [que incluye los cuatro libros inmediatamente anteriores, con el texto inédito de "Huelga (ensayo en miniatura)", firmado en Madrid el 13 de agosto de 1917] (Sur, Buenos Aires, 1937).

21) *Aquellos días* (prólogo de Alberto Gerchunoff, Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1938).

22) *Capítulos de literatura española*, Primera serie (La Casa de España en México, México, 1939).

23) *Capítulos de literatura española*, Segunda serie (El Colegio de México, México, 1945).

24) *Burlas literarias: 1919-1922* (Barrié, México, 1947).

25) *Entre libros* [recoge reseñas entre 1914 y 1924] (El Colegio de México, 1948).

26) *Tertulia de Madrid* [recoge varios textos de *Los dos caminos*] (Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1949).

27) *Quince presencias. 1915-1954* [recoge algunos cuentos fechados en Madrid: "Las babuchas" (1915), "La casa del grillo" (1915), "El rey del cocktail" (1922) y "El testimonio de Juan de Peña" (1923)]. (Colección Literaria Obregón, núm. 2, México, 1955).

28) *Historia de un siglo* [principalmente artículos publicados en el periódico *El Sol* entre 1918 y 1919] y *Las mesas de plomo* [más artículos que sobre la historia del periodismo inglés escribió para *El Sol*] (OC V, FCE, México, 1957).

En 1926, consciente de su propia desmesura, Reyes le pidió a Genaro Estrada y a Enrique Díez-Canedo que le ayudaran a organizar tan extenso y variado material. Se los pidió públicamente en "Carta a dos amigos", que incluyó en *Reloj de sol* a manera de epílogo o recapitulación.[35] Les propuso clasificar en cinco grupos sus libros. Pero Díez-Canedo y Genaro Estrada nunca llevaron a cabo su deseo. Murieron varios años antes que él. En 1955, por fortuna, consiguió iniciar la publicación de sus *Obras completa*s en el Fondo de Cultura Económica. Entonces logró ordenar el principal material de su década madrileña, levemente mezclado con algún material anterior y posterior, en los tomos II, III, IV, V, VI y VII. En el prólogo del tomo VIII, que firmó en 1958, Reyes dio una idea esquemática de lo que pretendía:

[35] Reyes, "Carta a dos amigos", *Reloj de sol*, OC IV, p. 482.

> El tomo II recogió imaginaciones y fantasías, y prosa de cierto atuendo poemático, notas que tardarán un poco en reaparecer y serán objeto de algún futuro volumen. El III y el IV ofrecen sobre todo páginas de gacetilla, crónica, crónica militante, rápidos juicios periodísticos. El V ensaya la síntesis histórica y se asoma a ciertas zonas intermedias de las letras y la prensa diaria. El VI y el VII se consagran a trabajos eruditos y filológicos.[36]

Cierto crítico mexicano consideró que el exceso publicitario de Reyes para compilar tantos libros fue pura invención editorial: recopilaciones indiscriminadas de todo tipo de artículos o textos de ocasión cuya la calidad literaria resulta desigual.[37] Nada más alejado de la realidad. Lo que se ha dicho en contra de las *Obras completas* de Reyes parecen excusas para evadir su lectura minuciosa, para ocultar la lucidez y la actualidad de su pensamiento. Si se culpa de su poca lectura a la distribución del material o a lo voluminoso de los tomos, en realidad, ningún editor o crítico ha podido plantear otro orden más ajustado que el ya propuesto por el autor. Conviene recordar una de las glosas de Eugenio D'Ors: "Se ha dicho todo contra los rebaños de carneros. Pero, ¡mirad que las desbandadas de carneros!"[38] Agradezcamos la manía clasificadora de Reyes al ordenarnos el material principal de su década madrileña en los primeros tomos de sus *Obras completas*. De lo contrario, disperso en los veintiocho libros ya enumerados, hubiera sido muy difícil asirlo.

Ahora bien, como resultaría una tarea de nunca acabar si examino minuciosamente todos los textos de la década madrileña, en rigor tengo que hacer una selección un tanto *sui generis*. En ella, no voy a analizar en detalle el poema dramático *Ifigenia cruel* (1923) ni el ensayo o poema en prosa *Visión de Anáhuac* (1917). Ambas obras son –y no sólo del *corpus* madrileño sino de toda la obra alfonsina– las más estudiadas y comentadas. La amplia bibliografía en torno a estas dos obras ha eclipsado el interés por otros textos de la misma época. Una rápida búsqueda por el catálogo de las bibliotecas de la UNAM y de El Colegio

[36] Reyes, "Noticia", OC VIII, p. 6.

[37] Véase de José Joaquín Blanco, *Crónicas literarias: un siglo de escritores mexicanos*, Cal y Arena, México, 1996, p. 142.

[38] Tomado de Alfonso López Quintas, *El pensamiento filosófico de Ortega y D'Ors*, Guadarrama, Madrid, 1972, p. 47.

de México, con el ítem *Ifigenia cruel*, me arroja siete tesis al respecto.[39] Una búsqueda similar con el de *Visión de Anáhuac* me arroja, a su turno, una larga lista de artículos académicos.[40]

Tanto para iluminar con mayor intensidad el *corpus* de la década madrileña, como para darle un toque de originalidad a mi investigación, me centraré principalmente en los textos que componen *Cartones de Madrid*, *El suicida*, las cinco series *de Simpatías y diferencias*, *Retratos reales e imaginarios*, *El plano oblicuo*, *El cazador*, *Calendario* y, parcialmente, la prosificación del *Poema del Mío Cid*, que Reyes llevó a cabo en 1919. No es una decisión fácil la de no analizar en detalle *Ifigenia cruel* y *Visión de Anáhuac*. Es, como en el ajedrez, un *sacrificio* para obtener una ganancia táctica o de posición, para tener el manejo de otras piezas –libros– que nos ofrezcan nuevas perspectivas y enfoques. Por ejemplo, además de poseer un valor literario en sí, *Cartones de Madrid* arroja mucha luz sobre la vida cultural española que rodeaba a Reyes en ese momento. *El suicida*, aparte de tener varias referencias literarias en torno a la naciente literatura de vanguardia, puede

[39] Seis de la UNAM, de las cuales tres son de Licenciatura en Arte Dramático y Teatro: 1) ***Ifigenia cruel*** *de Alfonso Reyes: estudio para una puesta en escena y consideraciones relativas* (2011), de Cecilia Ximena Sánchez de la Cruz; 2) *El problema de la libertad a partir de* ***Ifigenia cruel*** *de Alfonso Reyes* (2007), de Vanessa Gibrán Valencia Vergara, y 3) ***Ifigenia Cruel****: actualización del ideal humanista por medio del teatro* (2006), de María del Carmen Hernández Maxil. Otras dos tesis que pertenecen a la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas: 1) *Análisis dramático de Ifigenia cruel de Alfonso Reyes* (2003), de Alberto Castillo Pérez, y 2) *Las tres Ifigenias: aproximaciones a Ifigenia cruel* (1986), de Pura López Colomé. Finalmente, dos tesis doctorales: una en la UNAM, *Ifigenia cruel de Alfonso Reyes y sus fuentes en al dramaturgia universal*, de Adolfo León Caicedo Palacios. La otra en El Colegio de México, *Ifigenia cruel: un coloquio de sombras* (2010), de Rogelio Arenas Monreal.

[40] En realidad, dada la cortedad de *Visión de Anáhuac*, no hay tantas tesis dedicadas a este texto. Una de las pocas es la de Hermes Damián Gutiérrez, *Juego de dioses: comparación critica de los ensayos "Visión de Anáhuac" y "El laberinto de la soledad" desde una perspectiva mitológica*, Maestría en Letras (Literatura Mexicana), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2005. En cambio, abundan los artículos académicos sobre *Visión de Anáhuac*, entre los que citaré los más actuales: 1) Anthony Stanton, "National Identity as Textual Construction in *Visión de Anáhuac (1519*) by Alfonso Reyes", en *A World in Words, A Life in Texts: Revisiting Latin American Cultural Heritage. Festschrift in Honour of Peter R. Beardsell*, ed. Victoria Carpenter, Peter Lang, Oxford, 2011, pp. 11-36. 2) Adolfo Castañón, "Resplandor y miniatura en la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes, en revista *Anthropos*, núm. 221, ed. de Sebastián Pineda Buitrago, 2008, pp. 117-121. 3) Beatriz Colombi, "Viaje y ensayo en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes", en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, ed. de Noelia Poloni y Rosanna Cabrerapp, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2006, pp. 271-282. 4) José Rovira Collado, "La *Visión de Anáhuac*: Reyes recupera a Ramusio", en *América sin nombre*. *Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, núm. 5-6 (diciembre 2004), pp. 202-207. 5) Magdalena Perkowska-Álvarez, "La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes", en *NRFH*, 49, número 1 (2001), pp. 81-96. 6) Yvette Jiménez de Báez, "El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*", en *NRFH* 37 (1989), núm. 2, pp. 465-479..

analizarse también como un tratado personal –vital– para superar los rigores del exilio. Dado que el 80 % del material textual de su década madrileña es misceláneo o periodístico –combinación de crítica literaria, histórica, política y hasta filosófica con *préstamos* de la ficción novelística y del aliento lírico, dramático y ensayístico–, a fuerza el examen minucioso que de él se haga arroja un saldo misceláneo.

La primera parte de esta tesis se compone de cuatro capítulos. En el primero me propongo analizar, apoyado en las menciones de su *Diario*, de la correspondencia con Pedro Henríquez Ureña y de algunos de sus artículos filológicos, sus poemas fechados a partir de 1913 y que hablan de su exilio, como "El descastado" (1916). Una lectura puntillosa de *Cartones de Madrid* me tomará todo el segundo capítulo, ya que es pasaporte al mundo de sus impresiones sobre España. En el análisis en detalle de *El suicida*, uno de sus ensayos más enigmáticos, invertiré todo el tercer capítulo. En el cuarto capítulo me propongo examinar las crónicas cinematográficas inicialmente publicadas en la revista *España* y en el diario *El Imparcial*, y que más tarde él compiló en la primera serie de *Simpatías y diferencias* (1921), a la luz de la Gran Guerra que se libraba en el resto de Europa. Bajo esta luz examinaré también el texto "Huelga (ensayo en miniatura)", que está en *Las vísperas de España* y que, como ya lo veremos, presenta varios experimentos con las artes plásticas y fotográficas, al grado de que se pueden comprobar varios casos de écfrasis.

La segunda parte se compone de los tres últimos capítulos. En el quinto abordo los artículos que, entre el 13 de diciembre de 1917 y el 18 de diciembre de 1919, Reyes escribió para la página de Historia y Geografía del periódico *El Sol*, con los cuales compiló varios libros misceláneos tales como *Retratos reales e imaginarios* (1920, OC III) y la parte de "Historia menor" de la segunda serie de *Simpatías y diferencias* (1921, OC III). Estos artículos arrojan otra temática dominante de la década madrileña: una visión personal de la historia en función de ideas y de héroes formadores o pedagógicos. En el sexto capítulo

comentaré los once cuentos de *El plano oblicuo*, especialmente el titulado "La cena". Dado que este libro es el único del *corpus* de la década madrileña que pertenecería al campo de la ficción narrativa –aunque en todos, en menor o mayor grado, hay narrativa– invita, por tal razón, a abrir otro subcapítulo con el fin de indagar cuál fue la noción de la novelística en tiempos Reyes y entre sus coetáneos españoles. En el séptimo capítulo, por último, haré un breve exordio de dos de sus últimos libros misceláneos de la década madrileña, *El cazador* y *Calendario*. En el análisis de este último resaltaré el contenido bélico de los textos "Guynemer", "Interrogatorio" y "En el frente". Acabaré, finalmente, con un subcapítulo sobre Reyes y las vanguardias.

En este último punto señalo la actitud crítica de Reyes contra cierta actitud gregaria que asumieron los escritores más jóvenes, quienes comenzaron a dividirse en ultraístas y creacionistas. Reyes no polemizó con ellos (se lo impedía su excesiva cordialidad), pero acudió a la ironía y al humor para señalar que, pese a lo novedoso del cubismo y del futurismo, no había nada nuevo bajo el sol. La tradición ofrecía una riqueza inusitada. No en vano la Generación del 27, a la que Reyes ya observa desde lejos, se inspiró en el tercer centenario de la muerte de Góngora, un poeta de quien él ya venía hablando desde *Cuestiones estéticas*, como nos recuerda Anthony Stanton.[41]

Reyes consideró que la experimentación formal y la búsqueda por nuevas posibilidades expresivas no era inmanente de las vanguardias. Incluso consideró innecesario los manifiestos poéticos. En lugar de escuelas o grupos, Reyes resaltó individuales como Góngora y Mallarmé. En el otoño de 1923 organizó un homenaje a la memoria de este poeta francés en el Jardín Botánico de Madrid. Tales gestos tenían mucho de nobleza y discreción, pero jugaban en contra de su imagen como escritor creativo. A pesar de haber publicado un libro de cuentos, *El plano oblicuo*, un poemario, *Huellas*, y varios libros de ensayos libres,

[41] Stanton, "Poesía y poética en Alfonso Reyes", *NRFH*, vol. 37 (1989), pp. 621-642, p. 625.

como *El suicida*, para el público español Reyes seguía siendo ante todo el filólogo del Centro de Estudios Históricos. El 10 de marzo de 1923 Enrique Díez-Canedo tuvo que escribir un artículo en el seminario *España*, "Las huellas de Alfonso Reyes", insistiendo en que su amigo mexicano era también un cuentista, un ensayista y un gran poeta.[42]

En síntesis, dos hipótesis centrales voy a ir adelantando. En primer lugar, estamos ante un escritor polifacético en cuyos textos hay una combinación permanente de géneros y una mezcla constante de erudición y fantasía, de crítica y creación. En tal combinación hay una predilección por la prosa de ideas, es decir, por el ensayo. Hay un alejamiento, por lo tanto, de los géneros tradicionales como la novela o el drama teatral. Incluso me atrevo a afirmar que se respira tanto o más *poesía* en algunos textos inclasificables como *Calendario* o la secuencia de "Huelga (ensayo en miniatura)", que en *Huellas*, el poemario que en 1923 envió a México desde Madrid para que su amigo Julio Torri lo publicara. El texto de "Huelga (ensayo en miniatura)" y los incluidos en *Calendario*, además de parecer auténticos poemas en prosa, cobran mayor lirismo y referencialidad porque se inspiran en los sucesos de la Primera Guerra Mundial.

Mi segunda hipótesis es que Reyes hace parte de lo que en la historiografía literaria española se considera como un segundo Siglo de Oro, esto es, con la Edad de Plata. Su obra, como veremos, dialoga con la de Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Eugenio D'Ors, José Martínez Ruíz ("Azorín"), Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Ramón María del Valle-Inclán, Pío Baroja, entre otros. En las cinco series de *Simpatías y diferencias* y en la colección de artículos de *Burlas literarias*, Reyes se nos presenta como un crítico o un cronista de la vida literaria española de la segunda y tercera décadas del siglo XX. Sus reseñas, testimonios y cartas arrojan mucha luz sobre la Generación del 98, del 14 y, en menor medida, del 27. El principal rasgo de la Edad de Plata, según José-Carlos

[42] Véase de Enrique Díez-Canedo, "Las huellas de Alfonso Reyes", en *Enrique Díez-Canedo / Alfonso Reyes: correspondencia, 1915-1943*, ed. de Aurora Díez-Canedo, UNAM-Fondo editorial de Nuevo León, México, 2010, p. 222.

Mainer, fue el de incorporar a España en la modernidad de los demás pueblos del occidente europeo, "en un cuerpo de cierta coherencia como no lo había estado en etapa alguna de su historia".[43] Las ondas del esplendor intelectual de la España de la Edad de Plata tocaron a Reyes y él mismo contribuyó a propagarlas por Hispanoamérica. Nos movemos en un mismo idioma o campo electromagnético. Sin más preámbulos, ingresemos a uno de los mejores momentos de la prosa en lengua española.

[43] José-Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. 3ª edición, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983, p. 12.

PRIMERA PARTE

1914-1917

CAPÍTULO 1

PRESAGIO DE ESPAÑA, EXILIO DE MÉXICO

> "Sólo hay originalidad verdadera cuando se está dentro de una tradición. Todo lo que no es tradición es plagio."
>
> Eugenio D'Ors, "Clasicismo".

EL HISPANISMO COMO REBELDÍA

En su ensayo *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana* (1989), Rafael Gutiérrez Girardot observó que tanto Andrés Bello como Domingo Faustino Sarmiento, dos de los principales ensayistas del continente y contemporáneos a lo que se pregona como "formación nacional", comenzaron concibiendo sus obras en oposición a la política oficial de sus respectivas repúblicas. En contravía al anti-españolismo y a la anarquía dejada por las guerras de Independencia, tras los gobiernos improvisados de Simón Bolívar y de sus militares venezolanos y neogranadinos, Andrés Bello se refugió en Chile para urdir el gobierno republicano en dos órdenes fundamentales: 1) la *Gramática de la lengua española para uso de los americanos* (1847), y 2) el *Código civil de la República de Chile* (1855).

Por su parte, frente a la exaltación de la vida provinciana o pampeana que para entonces imponía el militar Rosas en Argentina en contra del orden centralista de Buenos Aires, Sarmiento concibió su ensayo *Civilización y barbarie. Vida y obra de Juan Facundo Quiroga* (1845). A pesar de sus polémicas con Andrés Bello en torno a la visión tradicional de España y a pesar de no ser gramático, Sarmiento renovó no sólo la redacción sino sobre todo el estilo y la ambición de la prosa española y permitió, con su política migratoria, el constante flujo de personas y de ideas entre Europa y América, entre España y Argentina. De

ahí que Gutiérrez Girardot proponga que el ensayo hispánico no haya surgido para un público cortesano ni para una élite dirigente:

> […] sino contra el equivalente colonial y, más tarde, engañosamente republicano, de esa élite, contra los antecedentes en el siglo XIX de lo que se ha llamado "neocolonialismo", más exactamente: "intracolonialismo". Las suscitaciones españolas del ensayo hispanoamericano son crítica social y política, orientación y asimilación de la cultura europea. No reflexión moral y dilucidación de la subjetividad, como en Montaigne y en Bacon, sino interpretación social-histórica de las nuevas Repúblicas independientes y prolegómenos a un programa de acción.[44]

¿Podría pensarse lo mismo para el caso de Reyes? Preguntémonos si el gran intelectual en que Reyes habría de convertirse, si el futuro embajador en Francia, Argentina y Brasil, si el futuro presidente de El Colegio de México, ¿no trazaba en *El suicida*, uno de sus libros más sugestivos de la década madrileña, un programa de acción? En el tercer ensayo de *El suicida*, "La sonrisa", Reyes respalda la rebeldía de quien quiere dedicarse a su vocación: "Lo primero que hace el hombre es desobedecer el mandato del Padre, probar la ciencia, probar del bien, del mal."[45] Que la palabra Padre, escrita con mayúscula, se refiera también a su propio padre, el general Bernardo Reyes, es bastante relevante. En *Historia documental de mis libros*, al rememorar el origen de su vocación literaria, Reyes refirió el hostil escenario en que le tocó crecer. Contó que cuando publicó por primera vez el 28 de noviembre de 1905 un trío de sonetos titulado "Duda" en el diario *El Espectador* de Monterrey, su padre se resintió de considerar la vocación literaria como una profesión:

> – ¿Qué dice el poeta? –me saludó cierto amigo de la familia.
> – ¡No! – le atajó mi padre–. Entre nosotros no se es poeta de profesión.
> Pues si, por una parte, aplaudía y estimulaba mis aficiones, por otra temía que ellas me desviasen de las "actividades prácticas" a que se está obligado en las sociedades poco evolucionadas.[46]

Más que poco evolucionada, la sociedad mexicana de entonces estaba totalmente *politizada*. Si bien su padre toleraba cierto ambiente cultural y conservaba la costumbre de patrocinar a intelectuales o artistas, jamás hubiera admitido las letras –la literatura– como

[44] Gutiérrez Girardot, "Formas del ensayo hispanoamericano", en *Tradición y ruptura*, Random House Mondadori, Bogotá, 2006, p. 201.

[45] *El suicida*, OC III, p. 238.

[46] Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, p. 151.

una profesión autónoma.[47] Así se lo hizo saber el joven Reyes al poeta Rubén Darío en una carta del 19 de noviembre de 1911: "Estudio Jurisprudencia a pesar mío, y por puro temor a lanzarme a la vida sin profesión, lo que me la prometería un tanto aventurada y azarosa."[48] No había entonces en México, gobernado por la política positivista, ninguna carrera universitaria en humanidades.

El desprecio hacia las humanidades había nacido paralelo a la *Declaración de Independencia* del 28 de septiembre de 1821, puesto que la oficialidad había orientado la educación hacia el porvenir, no hacia el pasado del que buscaba *librarse*.[49] Los hacedores de la República mexicana, en oposición a toda la tradición jurídica de las Leyes de Indias, decidieron adoptar el positivismo francés como doctrina básica de la instrucción pública. Incluso los militares del nuevo régimen porfirista, a pesar de haber combatido la invasión francesa entre 1862 y 1867, siguieron abrazando la política educativa de Francia, a grado tal que Paulette Patout, en *Alfonso Reyes et la France*, quedó asombrada de tanta idolatría:

> El gobierno mismo, y la secretaría de Instrucción Pública en particular, imitaba a la Francia de la III República, y las escuelas normales, por ejemplo, tenían la misma organización que las francesas. […] A fuerza de querer reaccionar contra las humanidades eclesiásticas, se enseñaban cada vez menos las letras y nada de literatura española.[50]

Justo Sierra, el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes entre 1901 y 1911, así se lo hacía saber en una carta al rector de la Universidad de Salamanca, Miguel de

---

[47] Javier Garciadiego, *Alfonso Reyes*, Planeta, México, 2009, p. 21.

[48] Citado por Ernesto Mejía Sánchez, *op. cit*., p. 220. Conviene recordar que cuando el general Reyes regresó a México y fue hecho preso por alzarse en armas contra el gobierno de Madero, el poeta nicaragüense, desde París, publicó el 13 de abril de 1912 un artículo en *La Nación* de Buenos Aires, titulado "Shakespeare en la política hispano-americana". En él, basado en un artículo de David Cerna, *General Bernardo Reyes from a Shakespeare Point of View*, Darío insistió en comparar al padre de Reyes con Cayo Marcio Coriolano, el militar romano que protagoniza el drama homónimo de Shakespeare, *Coriolanus*. Tanto el general romano como el mexicano, a pesar de su fidelidad al régimen, resultan exiliados de sus respectivas patrias y en venganza se levantan en armas. Véase el artículo de Darío reproducido por Adolfo Castañón, *El caballero de la voz errante*, UANL, Monterrey, 2012, pp. 63-67.

[49] Véase de Guillermo Zermeño, "Ciencia de la historia y nación en México, 1821-1910", en *Las ciencias en la formación de las naciones hispanoamericanas,* ed. de Sandra Carreras y Katya Carrillo Zeiter, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2014, pp. 57-90.

[50] Patout, *op. cit*., pp. 24-47. Reyes se educó *oficialmente* bajo el *pensum* afrancesado que regía en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Facultad de Derecho, tal como lo recordó él mismo: "Yo estudiaba física en el texto francés de Chassagny y derecho civil (a pesar de las diferencias entre nuestras respectivas legislaciones), en el texto francés de Planiol." (Reyes, *Las burlas veras 2º ciento*, OC XIII, p. 109.)

Unamuno: "En francés se ha educado la generación a la que pertenezco […]; la burguesía, clase directriz, se contenta con anotar su raquítico castellano con un más raquítico inglés de salón o de club."[51] A raíz de un viaje a España hacia noviembre de 1900, para representar a México en el Congreso Social y Económico Iberoamericano de Madrid, Sierra ya había advertido la contradicción de imitar a Francia en el mito republicano del Estado-nación. Se dio cuenta que no se podía evadir la historia de España, y en *Evolución política del pueblo mexicano*, que publicó entre 1900 y 1902, reconoció que "los mexicanos somos los hijos de los dos pueblos y de las dos razas; nacimos de la conquista; nuestras raíces están en la tierra que habitaron los pueblos aborígenes y en el suelo español".[52] En la primera formación intelectual de Reyes es insoslayable la figura de Justo Sierra. La "religión cívica", promovida por Sierra desde su Ministerio, inunda el lenguaje de los primeros poemas de Reyes. Para nuestro escritor, de acuerdo con Anthony Stanton, la "Patria" tenía "su propio panteón de héroes, santos, mártires y apóstoles, además de sus rituales solemnes conmemorados en el calendario cívico".[53] En parte, aunque ya desde *Cuestiones estéticas* es evidente, el exilio en España contribuyó a desmitificar en él esta retórica patriótica.

En virtud de las reformas de la Universidad Nacional de México, Sierra permitió que en la Escuela de Altos Estudios, que se abrió el 17 de octubre de 1910, se instituyera una cátedra de lengua y literatura española. Reyes y sus amigos ateneístas, según Garciadiego, "diseñaron un auténtico programa, con dura disciplina, de entre dos y tres años de duración, pero en lugar de obtener un título de posgrado los estudiantes recibirían un diploma que certificara su capacidad para enseñar dichas materias".[54] Hacia 1912 Reyes ya era el profesor

[51] Citado por Susana Quintanilla, *"Nosotros". La juventud del Ateneo de México. De Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes a José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán*, Tusquets Editores, México, 2008, p. 217. [La cita original está en Justo Sierra, "México, 7 de julio de 1907. A Miguel de Unamuno", en *Epistolarios y papeles privados, Obra completa*, XIV, UNAM, México, 1991, pp. 499-500.]

[52] Justo Sierra, *Evolución política del pueblo mexicano*, ed. de Edmundo O'Gorman, UNAM, México, 1957, p. 117.

[53] Stanton, "Poesía y autobiografía en un momento de la obra de Alfonso Reyes (1908-1916)", en *NRFH*, vol. 61 (2013), pp. 521-556, p. 531.

[54] Garciadiego, *Alfonso Reyes*, pp. 130-131.

oficial en la cátedra de historia de la lengua y literatura españolas de la Escuela de Altos Estudios. En aras de actualizar la bibliografía del curso se puso en contacto epistolar con uno de los integrantes de la naciente Sección de Filología del Centro de Estudios Históricos, Federico de Onís, a quien conocería personalmente al llegar a Madrid.[55] En la sección de reseñas de *Revista de Revistas* (1912), Reyes publicó un comentario a la edición que Tomás Navarro Tomás, otro de sus futuros colegas en el Centro de Estudios Históricos, hizo en la editorial La Lectura de las *Moradas* de Santa Teresa.[56]

En *Teoría de la sanción*, su tesis de Derecho que presentó en julio de 1913, Reyes criticó lo absurdo de imitar el modelo jurídico francés en suelo mexicano por encima de las costumbres vernáculas y de la tradición: "debemos al afrancesamiento excesivo de los estudios jurídicos el olvido de nuestras verdaderas tradiciones españolas, que se acercan al tipo sajón por el respeto con que miran la verdadera vida popular, la costumbre".[57] Pidió en su tesis no ser liberales a medias, es decir, oligarcas; acercarse más al pueblo y a la herencia en común con España. Semejante modo de pensar, si hoy nos puede parecer conservador, tenía mucho de revolucionario. Iba en contravía del positivismo que privilegiaba el gobierno. Y oponerse a la política oficial o gobiernista, como vimos, ha sido una característica de la formación del intelectual hispanoamericano.

No sólo el gobierno de México se oponía a la herencia hispánica sino, lo que todavía resulta más paradójico, gran parte del gobierno de España. La revisión crítica del afrancesamiento y de la influencia europea en el mundo hispánico, es decir, del positivismo y cientificismo social, nadie la asumió tanto como Marcelino Menéndez Pelayo. Entre 1876 y 1882, por ejemplo, sostuvo una polémica epistolar en torno al atraso científico de España. En la primera de las tres epístolas, que conforman su libro *La ciencia española*, aclaró que no se trataba de oponerse a la "exageración innovadora" con otra "exageración

[55] Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, p. 192.
[56] Véase de Reyes, "Las *Moradas* de Santa Teresa", en *Entre libros*, OC VII, pp. 256-260.
[57] Reyes, *Teoría de la sanción*, OC XXVI, p. 487.

reaccionaria", sino de profundizar qué tanto había de ciencia, valga la redundancia, "en nuestra historia científica y aún en una gran parte (no despreciable por cierto) de la literaria".[58]

Menéndez Pelayo acusó a los pedagogos de su tiempo de ignorar el rico pasado español al imponer la moda del krausismo, es decir, la filosofía postkantiana del alemán Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832). Ellos tenían como texto guía la traducción con comentarios que, en 1860, Julián Sanz del Río hizo de *Das Urbild der Menscheit* (*Ideal de la humanidad para la vida*). Aunque del krausismo nacieron las bases del Instituto Libre de Enseñanza, de donde se desprendieron como flores el Centro de Estudios Históricos y la Residencia de Estudiantes, para Menéndez Pelayo tal filosofía disminuía la formación clásica y condenaba las humanidades a ser ciencias segundonas o dependientes del cientificismo. En el octavo y último libro de su impresionante *Historia de los heterodoxos españoles*, que publicó entre 1880 y 1882, llegó a sentenciar que los positivistas odian y menosprecian las humanidades y las relegan a una "metafísica fantasmagórica".[59] ¿No compartieron esta crítica, en menor o mayor grado, los jóvenes mexicanos del Ateneo y de la Escuela de Altos Estudios?

En varios ensayos de *Cuestiones estéticas*, si bien no se mencionan novelistas o poetas españoles contemporáneo, aparece citado como autoridad el nombre de Marcelino Menéndez Pelayo ya para precisar fechas, ya para reforzar argumentos o ya para aclarar un punto de la *Poética* de Aristóteles dentro de "Las tres Electras del teatro ateniense". Incluso en otro ensayo de juventud, "El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX", que leyó como conferencia frente a sus contertulios del Ateneo y que publicó como folleto en 1911, Reyes

[58] Marcelino Menéndez Pelayo, *La ciencia española*, tomo 1, "De re bibliographica", ed. de Enrique Sánchez Reyes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958, p. 58.

[59] Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, tomo VI, "Heterodoxia en el siglo XIX", Libro octavo, CSIC, Madrid, 1948, p. 499. Dicho sea de paso, cuando el krausismo cruzó a México, el secretario porfirista de Educación Pública, Justo Sierra, opinó algo parecido a Menéndez Pelayo. Dijo que los procedimientos dialécticos, el vocabulario y el estilo del krausismo, en efecto, "causan en los alumnos profunda sorpresa y desconcierto, haciéndoles penetrar en las regiones de la metafísica pura". Citado por Antolín Sánchez Cuervo, *Krausismo en México*, UNAM, México, 2004, p. 73.

elogió los cuatro tomos de la *Antología de poetas hispano-americanos* (1893–1895) de Menéndez Pelayo. Lo llamó el "incomparable maestro de la crítica española".[60] Aun más, en este mismo texto reafirmó otra idea de él según la cual el principal aporte de la poesía hispanoamericana ha de buscarse, no en el vago patriotismo, sino en la visión del paisaje modificado por la historia, es decir, "en el esfuerzo civilizador de la conquista, luego en la guerra de separación y finalmente en las discordias civiles".[61] Esta idea del paisaje, como puede comprobarse, es el telón de fondo de *Visión de Anáhuac*: la expresión del Valle de México modificado por el esfuerzo de tres pueblos en tres etapas históricas.

A través de su joven amigo Pedro Henríquez Ureña, y no por intermedio de sus viejos maestros o profesores, Reyes supo de Menéndez Pelayo. El joven ensayista dominicano había llegado a México en 1906 después de vivir cuatro años en Nueva York, "estudiando y recibiendo la influencia de una civilización superior", según él.[62] Vio en Menéndez Pelayo un equivalente hispano de aquellos ensayistas anglosajones como John Ruskin, Matthew Arnold o Walter Pater, tan eruditos en el humanismo clásico como en la literatura contemporánea, y así quiso hacérselo ver a Reyes en una carta que le envió el 24 de febrero de 1908. En ella, lo retó a buscar si había entre sus profesores de la Escuela Nacional Preparatoria algún intelectual comparable a Menéndez Pelayo; si había "en México algún erudito, como no sea en historia nacional".[63] ¿Acaso Ezequiel A. Chávez o Porfirio Parra o Justo Sierra? En la única carta que Pedro Henríquez Ureña le envió a Menéndez Pelayo –revelada tiempo después por Ernesto Mejía Sánchez–, le hablaba así de su amigo: "Dentro de pocas semanas enviará a usted un libro, *Cuestiones estéticas,* el escritor más joven y –a mi juicio– de más porvenir en México: Alfonso Reyes. En él se advierte, de

[60] Citado por Reyes, "El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX", *Capítulos de literatura mexicana*, OC I, p. 196.

[61] *Idem*.

[62] Pedro Henríquez Ureña, *Memorias*: *Diario; Notas de viaje*, ed. de Enrique Zuleta Álvarez, FCE, México, 2000, p. 64.

[63] De PHU a AR, Carta 14, ed. de JLM, p. 99.

manera evidentísima, la influencia de usted."[64] Más evidente no puede ser la huella del erudito español.

Desde luego, Reyes y Henríquez Ureña estuvieron lejos del afán reivindicatorio hacia el catolicismo que proclamaba Menéndez Pelayo. Intuyeron que ese afán tenía mucho de *provocación* contra los liberales españoles. Si estos culpaban a la Contrarreforma y a la Inquisición de impedir el libre examen del protestantismo de Lutero o de Calvino, de impedir la modernidad o *europeización* de España, Menéndez Pelayo llegó incluso a decir que no hizo falta la Inquisición para conservar el catolicismo: "Nada más impopular en España que el protestantismo. […] para que todo fuera hostil a la Reforma en el Mediodía de Europa, hasta el sentimiento artístico clamaba contra la barbarie iconoclasta."[65] Si alguna vez el catolicismo fue en España fértil y luminoso, en lugar de estéril y obscuro, ¿no fue Góngora el abanderado del sentimiento artístico contra la "barbarie iconoclasta"? Lo extraño es que Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, marginara a Góngora al darle preferencia a la poesía popularista de Lope de Vega, es decir, a la comunicación pública más que a la expresión de los sentimientos privados, cultos, íntimos. Porque Góngora representa, según Reyes, un "asalto al cielo", un intento por introducir el Renacimiento en España.[66] Si Reyes simpatizó con Menéndez Pelayo, como vemos, nunca lo siguió al pie de la letra.

Ya el 19 de mayo de 1914, desde París, le confesó a Pedro su angustia de emanciparse de este erudito: "Es casi imposible, pero de imprescindible necesidad. ¿Cómo hacer?"[67] Pedro lo tranquilizó a vuelta de correo el 30 de mayo de 1914: "Me hablas de libertarnos de don Marcelino… Pero tú realmente estás libre. Tu estilo no es hoy marcelinesco. Tú eres una de las pocas personas que escribe el castellano con soltura inglesa

[64] Tomado de Martínez Carrizales, *La sal de los enfermos*, UANL, 2001, p. 43.
[65] Menéndez Pelayo, "Introducción", *Historia de los heterodoxos españoles*, p. 46.
[66] Véase de Reyes, *Tres alcances a Góngora*, OC VII, pp. 187-188.
[67] De AR a PHU, Madrid, 19 de mayo de 1914, ed. de JJL, p. 328.

o francesa; eres de los pocos que saben hacer ensayo y fantasía."[68] La clave de Reyes para emanciparse de Menéndez Pelayo, estilísticamente hablando, acaso estuvo en cambiar el registro de una sintaxis oratoria y de largo aliento por la frase breve, cercana al aforismo, a la glosa o al escolio.

Algo parecido, por los mismos días, experimentaba José Ortega y Gasset a juzgar por su impresión de este erudito en *Meditaciones del Quijote* (1914). Confesó que de muchacho leía, "transido de fe, los libros de Menéndez Pelayo".[69] Al marcharse a estudiar a Alemania, sin embargo, se dio cuenta de la falsedad de la oposición entre claridad latina y nieblas germánicas, y se apartó de él. No sólo Ortega, por el afán de europeizar España, se apartó de Menéndez Pelayo. También Unamuno marginó al gran erudito por la defensa que éste había hecho de la Inquisición, y en las páginas de *En torno al casticismo* (1896) aludió a él como un "desenterrador de osamentas".[70] Pero tanto Unamuno como Ortega parecieron desconocer que desde 1891 Menéndez Pelayo, en un acto de tolerancia, se había puesto a aprender alemán y había escrito, entre otras cosas, *La estética del idealismo alemán*, un ensayo en el que pasa revista por las doctrinas de Kant, de Fichte y de Hegel. En esa franca y elogiosa comprensión de la cultura europea moderna, según Pedro Laín Entralgo, debería juzgarse al gran ensayista español.[71]

Una vez que se vio en España, su admiración por Menéndez Pelayo no se amenguó. Lamentó que su legado no hubiera contagiado la Sección de Filología del Centro de Estudios

[68] De PHU a AR, La Habana, 30 de mayo de 1914, ed. de JJL, p. 344. Véase de Pedro Henríquez Ureña, "La Inglaterra de Menéndez Pelayo" (1912), en *Ensayos*, ed. de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Archivos, París, 1998, pp. 68-86

[69] Ortega, *Meditaciones del Quijote*, ed. de Julián Marías, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 126-132. Sin embargo, para entonces Ortega desconocía los ensayos de Menéndez Pelayo sobre estética alemana.

[70] Véase de Unamuno "La tradición eterna", *En torno al casticismo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 31. Véase también de John Ardila, "Unamuno y el regeneracionismo", en *Miguel de Unamuno: estudios sobre su obra*, vol. IV, ed. de Ana Chaguacedo, Ediciones Universidad de Salamanca, Madrid, 2007, pp. 215-242.

[71] Pedro Laín Entralgo, "Prólogo", *La edad de plata de la cultura española (1898-1936), Vol. I, Identidad, pensamiento y vida. Hispanidad*, coord. de Pedro Laín Entralgo, Espasa-Calpe, Madrid, 1993, p. 24. Véase también de Laín Entralgo, *Menéndez Pelayo: historia de sus problemas intelectuales*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1944. En este punto, conviene recordar que el 19 de mayo de 1938 el primer gobierno del general Francisco Franco decretó la tarea de publicar una *Edición Nacional* de sus Obras Completas. Para deslindarse de semejante visión, Reyes publicó en 1944, en la revista mexicana *Todo*, su artículo "Reconciliación de Menéndez Pelayo". Véase *Los trabajos y los días*, OC IX, p. 408.

Históricos. El jefe de la sección, Ramón Menéndez Pidal, había volcado los estudios literarios españoles hacia la Edad Media –quizás en oposición a Menéndez Pelayo– bajo una óptica más nacionalista. Había entonces la creencia, según Ciriaco Morón Arroyo, "de que la edad media contenía el secreto del alma española."[72] Esta postura medieval y marcadamente popularista contrastaba con la formación *vital* de Reyes, con su visión clásica, curtida justamente en la constante lectura de Menéndez Pelayo. Para el erudito de Santander, a diferencia de Menéndez Pidal, lo medieval no constituía la esencia de España sino que "la Edad Media, junto a la influencia germánica, sostiene siempre la presencia del clasicismo grecorromano y la condición europea de España por su contacto con Roma."[73] A la diferencia de perspectivas temáticas se juntaba la diferencia de métodos de trabajo, esto es, los modos de asumir la cultura. En una carta del 7 de febrero de 1916, Reyes se lamentaba con Pedro Henríquez Ureña de que todos sus artículos para la *Revista de Filología Española* los considerara perdidos, porque la exigencia erudita o académica lo obligaba a un estilo opaco, inelegante. Tal "vicio academicista" lo veía también en sus colegas del Centro de Estudios Históricos, Américo Castro, Federico de Onís, Amado Alonso y Tomás Navarro Tomás:

> Los discípulos de M. Pidal han exagerado la "escuela" y se olvidan de que su maestro tiene alas cuando quiere. Han dado a la *Revista* un carácter impersonal, seco, brutal, simbólico y esquemático, y tienen secuestrado a su maestro. Yo poco o nunca lo veo. Que, por lo demás, no hay para qué: es hombre sin jugo en la charla y que parece haber olvidado que la conversación es una manifestación intelectual más inmediata, vital y necesaria que la escritura –ese abuso de la palabra.[74]

De ahí que, como lo veremos en el siguiente capítulo, en lugar de la Sección de Filología del Centro de Estudios Históricos, aparezcan en *Cartones de Madrid* el Ateneo de Madrid y la Residencia de Estudiantes. Por lo pronto, conviene ahondar en sus poemas este combate silencioso con la filología a la luz de su exilio.

---

[72] Ciriaco Morón Arroyo, "Menéndez Pelayo: hacia una nueva imagen", *Menéndez Pelayo. Hacia una nueva imagen*, ed. de Manuel Revuelta Sañudo, Santander, 1983, pp. 11-30, p. 28.

[73] *Idem*.

[74] De PHU a AR, ed. de JJL, p. 228.

A mediados de 1913, meses después de la Decena Trágica, la sombra del asesinado general Bernardo Reyes pesaba demasiado sobre su hijo. El prestigio del general había quedado manchado o en una especie de limbo o purgatorio, es decir, desconocido tanto por los porfiristas o reaccionarios y desde luego rechazado por los más revolucionarios. Al nuevo presidente Victoriano Huerta se le antojó que el hijo escritor del viejo general tenía que ser su secretario particular. Pero por esos días el joven Reyes manifestó en la primera parte de su *Diario*, "Días aciagos", su desinterés de ocupar cualquier puesto público. Un día de junio de 1913, sin embargo, Huerta lo citó a las seis de la mañana en una hacienda de Popotla. De madrugada, todavía a oscuras, imaginémonos que soldados de mirada siniestra y hablar dulce escoltaron al joven escritor por la calzada a Tlacopan. El encuentro se dio bajo un ahuehuete en donde acaso Hernán Cortés lloró su derrota contra Cuitláhuac en la Noche Triste del primero de julio de 1520:

> […] todo podía pasar. Yo me presenté lleno de recelo y en vez de aquel Huerta campechano y hasta pegajoso (a quien yo me negaba ya a recibir meses antes en el despacho de mi hermano, porque me quitaba el tiempo y me impacientaba con sus frases nunca acabadas) me encontré con un señor solemne, distante y autoritario. "Así no podemos continuar –me dijo–, la actitud que usted ha asumido…[75]

Después de aquel encuentro con el "usurpador", según el tono suavizado del *Diario,* Reyes se apresuró a presentar su tesis de Derecho para recibir el título de abogado –requisito para ocupar un puesto diplomático–, y agregó: "me dejé nombrar secretario de la legación en París, y al fin consentí en salir de México, el 10 de agosto de 1913, a las siete de la mañana,

[75] Reyes, OC XXIV, p. 9. En el único intento de novela de Reyes, "Los dos augures", aparece una referencia a la Noche Triste a propósito del protagonista Domingo Carmona, un mexicano mestizo que reside en Europa, a quien ni los europeos ni sus connacionales le toleran que se enriquezca demasiado, como si se dieran otra vez batalla los indios y los españoles, "llorando los dos igual derrota". Reyes, "Los dos augures (Arranque de novela)" [texto escrito a bordo del vapor "Vauban", en junio de 1927, y publicado en *Vida Universitaria*, núm. 210, 30 de marzo de 1955], en *Ficciones*, OC XXIII, p. 171.

por el Ferrocarril Mexicano".[76] "Me dejé nombrar", "consentí": las medias palabras y los silencios son harto dicientes. Reyes no fue él único en marcharse al exilio. En términos sociológicos, según Javier Garciadiego, "dicho exilio no se reduce a miembros de las élites sino que también incluye a numerosos elementos de las clases bajas medias; es más, los exiliados de las clases populares fueron mayores en términos estadísticos".[77] No menos cruel que el régimen contrarrevolucionario de Huerta se anunciaba el del Ejército Constitucionalista de Venustiano Carranza. Éste, desde el 4 de diciembre de 1913, había decretado una ley según la cual se ordenaba castigar con la pena de muerte:

> […] al general Victoriano Huerta, a sus cómplices, a los promotores y responsables de las asonadas militares operadas en la capital de la república, en febrero del corriente año [1913] [y] a todos aquellos que de una manera oficial o particular hubieran reconocido o ayudado, o en lo sucesivo reconocieren o ayudaren, al llamado Gobierno del General Victoriano Huerta. [78]

Por haber aceptado un puesto diplomático en el gobierno de Huerta, ¿no se convertía Reyes en el más susceptible de recibir la pena de muerte decretada por Carranza? Gran parte de la intelectualidad mexicana, acosada tanto por las fuerzas "reaccionarias" como por las fuerzas "revolucionarias", comenzó a precipitarse al exilio. Lo más valioso de la inteligencia mexicana, según Mario Ramírez Rancaño, abandonó el país entre 1913 y 1914.[79] En esos mismos años, de acuerdo con Enrique Krauze, "puede contemplarse nítidamente cómo se desvanece la última estela humanístico-literaria del Ateneo".[80] Aulas y auditorios quedaron desiertos. Martín Luis Guzmán, a quien también le habían asesinado a su padre, se internó en

[76] *Idem.* Reyes silenció detalles importantes. Como para ser nombrado diplomático era obligatorio estar casado, sólo hasta el 17 de julio de 1913 firmó el acta de matrimonio con Manuela Mota, su esposa, y una semana después, el 25 de julio, el Acta de Bautizo del pequeño hijo de ambos, nacido el 15 de noviembre de 1912. (Véase de Leonardo Martínez Carrizales, *La sal de los enfermos. Caída y convalecencia de Alfonso Reyes. París, 1913-1914*, Universidad Autónoma de Nuevo León / Consejo para la Cultura de Nuevo León, Monterrey, 2001.)

[77] Javier Garciadiego, "Los exiliados por la Revolución mexicana", en *Revolución y exilio en la historia de México: del amor de un historiador a su patria adoptiva*: *homenaje a Friedrich Katz*, ed. de Javier Garciadiego y Emilio Kouri, El Colegio de México- Era-The University of Chicago, Centro Katz de Estudios Mexicanos, México, 2010, pp. 539-565, p. 540.

[78] Tomado de Mario Ramírez Rancaño, *La reacción mexicana y su exilio durante la Revolución de 1910*, México, UNAM, 2002, pp. 5-6.

[79] Ramírez Rancaño, *op. cit.*, p. 103.

[80] Enrique Krauze, *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*, SEP-Siglo XXI, México, 1985, p. 57.

el desierto del norte de México para unirse a las huestes revolucionarias de Pancho Villa.[81] José Vasconcelos, por su parte, "escapó" a Europa del régimen de Huerta como agente confidencial de Carranza. Al regresar y criticar el nuevo régimen, Carranza lo encarceló de nuevo.[82] Pedro Henríquez Ureña se marchó a Cuba, y el 19 de octubre de 1914, desde La Habana, le relató a Reyes, que ya se encontraba en Madrid, lo que había quedado de la capital mexicana tras la irrupción del ejército de Carranza y Villa:

> México ha dejado de existir. Allí no hay gobierno, ni propiedad privada, ni existencia individual jurídica, ni tribunales, ni registro civil. Se han destruido millones en valor de inmuebles en sólo la capital. Fenómeno único en las guerras civiles de América y que en las del mundo sólo hace recordar la inevitable Revolución francesa. […] ¿Qué surgirá de este extraño desastre? ¿Volverá a haber civilización en México?[83]

Ante semejante noticia, Reyes comenzó a concebir desde entonces la idea de recobrar el alma nacional, de pedirle a la "brutalidad de los hechos" un sentido espiritual, y escribió *Visión de Anáhuac* como el primer capítulo al respecto.[84] El saberse hijo del general Bernardo Reyes, quien pudo haber sido el presidente de México si se hubiera presentado en las elecciones de 1910, ya de por sí transmitía una intención o recepción política a sus textos. Ello no significa que Reyes acariciara la idea de convertirse en gobernante o presidente. El 16 de enero de 1919, en un artículo para *El Sol* de Madrid, aclaró que su noción de la política se reducía al ámbito de aconsejar, no de gobernar.[85] Como no quiso ser consejero de Carranza ni de Pancho Villa ni de Emiliano Zapata, por las razones ya expuestas, Reyes se refugió en España como quien se refugia en un territorio neutral. España era, además, el único país realmente *neutral* de la Europa occidental en medio de la Primera Guerra Mundial.

---

[81] Véase de Susana Quintanilla, *A salto de mata. Martín Luis Guzmán en la Revolución mexicana*, Tusquets, México, 2010. Véase también de Rafael Lemus, "La emergencia de un escritor: Martín Luis Guzmán a orillas del Hudson", en *Exilio y cosmopolitismo en el arte y la literatura hispánica*, ed. de Araceli Tinajero, Editorial Verbum, Madrid, 2013, pp. 45-54.

[82] José Vasconcelos, *La tormenta*, *Memorias I*, FCE, México, 2012, p. 476.

[83] De PHU a AR, ed. de JJL, p. 81.

[84] Véase de Reyes, "Carta a Antonio Médiz Bolio", 22 de agosto de 1922, en la cuarta serie de *Simpatías y diferencias*, OC IV, p. 421.

[85] Reyes, "El sentido de la política", en *Aquellos días*, OC III, p. 360.

A todas luces estamos frente a un escritor en el exilio. Sólo que habría que matizar la palabra "exilio", pues tiene diversos pesos semánticos. Claudio Guillén, en su tratado *El sol de los desterrados: literatura y exilio* (1995), ofrece varios conceptos. Acaso el más apropiado para el caso de Reyes sea el término "contra-exilio", pues alude a quien toma distancia ante las circunstancias políticas que motivaron su destierro, "mediante el impulso mismo de la exploración lingüística e ideológica que le permite ir superando esas condiciones originales".[86] El término "contra-exilio", según Guillén, se remonta al subgénero de la *consolatio* que Plutarco estableció en su epístola *De exilio* (ca. 96 d. C.), y responde al constante propósito de elogiar la ausencia de agitación política (*apragmosyne*) a cambio de una vida filosófica, tranquila y descansada: "las compensaciones son poco menos que cósmicas".[87] ¿Experimentó Reyes esta suerte de *consolatio*?

No tanto. Él prefirió compararse con Eneas, el héroe de la *Eneida* de Virgilio, y en Eneas no hay, como en el exilio de Plutarco o de Horacio, un alejamiento o negación de la política. Hay, por el contrario, la fundación o el comienzo de otro orden político. Reyes hizo extensiva la identificación con Eneas al naufragio o exilio que también padecieron sus amigos del Ateneo de la Juventud. La idea pareció dársela Julio Torri, a juzgar por una carta del 24 de diciembre de 1913 en que le sugirió la metáfora del naufragio: "todos nos hemos salvado en tablas distintas".[88] Reyes la retomó en el último texto de *El suicida*:

> Cada cual, asido a su tabla, se ha salvado como ha podido: y ahora los amigos dispersos, en Cuba o Nueva York, Madrid o París, Lima o Buenos Aires –y otro desde el mismo México–, renuevan las aventuras de Eneas, salvando en el seno los dioses de la patria.[89]

¿Los dioses de la patria? ¿Mesianismo nacionalista? Es ingenuo negar una intención política en sus libros de la década madrileña. Es cierto que Reyes, si bien durante gran parte

[86] Claudio Guillén, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Sirmio Quaderns Crema, Biblioteca General, Barcelona, 1995, p. 31

[87] *Ibid.*, p. 21.

[88] Julio Torri, *Epistolarios*, ed. de Serge Zaïtzeff, UNAM, México, 1995, p. 53.

[89] Reyes, "Dedicatoria", *El suicida*, OC III, p. 302.

de su década madrileña llegó a ser un escritor independiente o *freelance*, nunca dejó de ser consciente de la enorme influencia pedagógica y política que ejercía entre sus lectores mexicanos y latinoamericanos. Pero también es cierto que Reyes se despojó de la carga institucional –nacionalista– a fuerza del destierro y del exilio. Semejante experiencia la cristalizó en varios de sus poemas, lo que concede a su obra otros matices y otras honduras más allá del plano meramente intelectual.

Su primer poemario o libro de poemas, *Huellas*, salió publicado en México por la editorial Biblioteca Nueva España en 1922. En el prólogo, que firmó en Madrid, Reyes recalcó la nostalgia o tristeza del destierro: "En este libro hay mucho de recuerdo: prefiero que vuelva a mí, como un recuerdo, en los barcos que me traen a Europa las memorias de mi familia y mis amigos lejanos."[90] Hay en algunos poemas del libro el uso de cierto vocabulario religioso para expresar el sentimiento del exilio. Sorprende encontrar en el prólogo la mención de que uno de sus recuerdos más simbólicos, además de las tertulias con sus amigos en el Zócalo de la Ciudad de México, fuera la silueta de la Catedral: "¡yo la llevo impresa en el alma!"[91] Tal sugerencia parece confirmarse en las imágenes de varios poemas firmados antes de su década madrileña. Acaso el más religioso, en donde la figura de su padre hace las veces de un Cristo, sea "Cena primera de la familia dispersa" (fechado en agosto de 1911).[92] Lo curioso es que su padre, defensor acérrimo de las Leyes de Reforma (1855-1863) y miembro de la masonería mexicana, lo educó en el laicismo. A pesar de sus coqueteos con el misticismo activo, Reyes nunca pareció apartarse de la senda laica. Incluso respaldó, siendo embajador en Francia en 1926, la política del presidente Plutarco Elías Calles contra las manifestaciones religiosas, que dio origen a la Guerra Cristera en Jalisco y en varios estados del Bajío. ¿A qué se debe entonces cierta presencia religiosa en su

[90] Reyes, "Prólogo a *Huellas*", OC X, p. 496.
[91] *Idem*.
[92] Véase el análisis de Stanton, "Poesía y autobiografía…", art. cit., pp. 534-537.

poemario *Huellas*? ¿A la educación materna? ¿A la fuerte tradición religiosa que encontró en España?

En "Rumbo al sur", un texto en prosa que fechó en 1918 y que publicó dentro de *Las vísperas de España* en 1937, señaló la fuerte impresión que le produjo –a él, hijo de un pueblo donde la cruz no salía a la calle– el ver por primera vez pasar por la calle Carretas de Madrid "la procesión medieval del Viático sonando sus campanillas lúgubres".[93] Rara vez, salvo en otros ensayos de *Las vísperas de España* como "Horas de Burgos", "La saeta" y "Fronteras", Reyes habló de la pasión de Cristo o mencionó aspectos litúrgicos. El impacto de las procesiones y los carnavales católicos, a juzgar por *Cartones de Madrid*, fue al principio negativo. Pero no deja de ser curioso que varios elementos católicos pueblen los poemas que escribió o editó en Madrid. Ya veremos en el análisis de "El descastado" cómo éste tiene una estructura en versículos bíblicos y cómo al final hay plegarias a San Isidro, patrono de Madrid. Acaso el tema religioso, al acentuarse durante su llegada a España, haya de alguna manera acompasado o amortiguado su sentimiento de exiliado.

Los poemas de *Huellas* abundan en imágenes y metáforas sobre el destierro y su principal peculiaridad acaso esté en la dificultad que tiene la voz lírica para expresar sus emociones u opiniones. Uno de los poemas más explícitos al respecto acaso sea "Las quejas. Sátira de los expatriados", que está firmado en Madrid en octubre de 1917. Ya en el título se nota cierta violencia al unir quejas y sátiras, como si se burlara del dolor de quien está expatriado. Se trata de un poema dialogado en coplas octosílabas entre una voz que encarna a España y otra que encarna a Coridón:

— Quéjome, España, de ti
— ¿De mí, Coridón, por qué?
Tiempo ha que desembarqué
y nunca he cobrado aquí
lo que en mis playas dejé.
—¡Ay Coridón, Coridón,
que en el lejano Catay

[93] Reyes, "Rumbo al sur", OC II, p. 149.

buscas lo que solo hay
adentro del corazón![94]

El nombre de Coridón muy probablemente remite a Corindón, un personaje de la segunda *Égloga* de Virgilio. Se trata de un pastor que arde de amor por Alexis, quien huye de él y parece mostrar una actitud desconsidera.[95] En tal caso, Coridón sería el *alter ego* de Reyes y España sería una suerte de Alexis, huidiza y desconsiderada. Pero al final del diálogo hay una acotación en silencio que lanza la voz que encarna a España (¿a Alexis?) y que refleja muy bien la actitud del mexicano ante la tristeza y la nostalgia: "Me acusa con intención / cada vez que lo interrogo; / pero, ¿y las penas que ahogo, / las conoce Coridón?"[96] En las penas que ahoga la voz lírica de Reyes, en lo que no dice más que en lo que dice, está expresado el sentimiento del exilio. En general, durante y después de la década madrileña, son muy frecuentes los poemas en los cuales poetizó algún aspecto de su *exilio*, como "Elegía de Itaca", "Cuatro soledades" y "Silencio". [97] En todos ellos persiste un tono menor que los hace menos dicientes (¿menos importantes?) que sus ensayos. Para una mayor contextualización de su exilio, por lo tanto, conviene acudir a la primera parte de su *Diario*, "Días aciagos".

En ella, lo vemos zarpar del puerto de Veracruz el 12 de agosto de 1913 a bordo del *Espagne*. Se limita a opinar que mar adentro unos acorazados estadounidenses ensayaban sus cañones contra una barquita lejana, "alarde propio de las fuerzas de ocupación".[98] La fuerza naval de Estados Unidos sitiaba las costas de Veracruz a riesgo de que otra potencia militar, como la de Alemania, desembarcara armas para el gobierno dictatorial de Victoriano Huerta. Faltaba menos de un año para la invasión al puerto (abril de 1914) y para que estallara, en Serbia, la Primera Guerra Mundial (julio de 1914). Si la anterior administración de William

[94] Reyes, "Las quejas. Sátira de los expatriados", OC X, p. 77.
[95] Debo esta noticia a la Dra. Liliana Weinberg.
[96] Reyes, "Las quejas. Sátira de los expatriados", OC X, p. 77.
[97] Véase el análisis al respecto de Grisella L. Carmona, *Mundos reales e imaginarios. Interpretaciones a Alfonso Reyes*, UANL, Monterrey, 2009, pp. 173-186.
[98] Reyes, "Días aciagos" [*Diario I*], OC XXIV, p. 47.

Howard Taft había apoyado a Huerta para derrocar a Madero durante la Decena Trágica, la de Woodrow Wilson ahora buscaba debilitarlo. ¿Divide y reinarás? No hay en el *Diario* ninguna referencia concreta a la crisis política de entonces. Sólo sugerencias, escarceos y hasta cierta frivolidad: comentarios sobre los pasajeros de primera clase, gente de la vieja clase alta porfirista de la que ya nadie se acuerda. Como si ese día ignorara que se marchaba por casi once años (sólo volvió hasta julio de 1924) y sin boleto de regreso, Reyes transpiraba alegría. Las palabras *destierro* o *exilio* brillan por su ausencia. Tal vez hubiera sonado hipócrita de haberse *victimizado*. Viajaba con credenciales diplomáticas, financiado con viáticos oficiales. Nadie en ese momento parecía expulsarlo y nadie tampoco parecía impedirle regresar. Pero en el primer verso de "Fantasía del viaje", un poema endecasílabo en rima consonante que fechó en Madrid en 1915 y en el que evocó ese primer viaje trasatlántico, conjugó con cierta indeterminación el verbo *huir*: "Yo de la tierra huí de mis mayores".[99] ¿De quién huyó: de sus mayores o de la tierra? ¿Por qué huyó?

En el segundo verso de "Fantasía del viaje", de repente, abre paréntesis para lamentarse con nostalgia de su casa familiar–: "(ay casa mía grande, casa única")[100]. El abrir paréntesis, lejos de ser una discreción, es un signo bastante elocuente. Reyes quiere ocultar la nostalgia y la tristeza. Quiere ahogar cualquier llanto en la alegría de ver por primera vez el mar, y en la segunda estrofa intenta transmitirnos ese sentimiento: "Llegué hasta el mar. ¡Qué música del puerto, / qué feria de colores!"[101] Sólo que al final de esta segunda estrofa vuelve a lamentarse por la nostalgia de su tierra: "¡Ay, mi ciudad, mi campo aquel sin flores!" Una conjetura muy probable invita a pensar que sea Monterrey, su ciudad natal, el motivo de su nostalgia. La intención principal del poema es generar un contraste entre un paisaje costero con barcos, caras cobrizas, con el azul del mar y de las venas de un marinero europeo, con otro paisaje que nada tiene que ver con el marítimo, es decir, un paisaje seco,

[99] Reyes, "Fantasía del viaje", *Constancia poética*, OC X, p. 68.
[100] *Idem*.
[101] *Idem*.

desértico, que desde luego evoca al de Monterrey o al del norte de México. Si el nuevo panorama del mar lo llena de asombro ante la perspectiva del viaje, el viajero no olvida la tierra de sus mayores. Quiere llevársela consigo. Como sabe que ello es imposible, y tal vez como dando a entender que se *destierra*, el poema rompe su ritmo a partir de la quinta estrofa. Es en la única estrofa en donde no hay rima consonante. La voz lírica anuncia una fatalidad:

> Yo iré por mis natales caseríos
> como una fatalidad:
> ¡Ay montañas, árboles, hombres míos,
> he visto el mar![102]

Sin embargo, el poema recobra su estructura inicial en la séptima estrofa. Si insiste con signos de admiración en que ha visto el mar, en lugar de zarpar o aventurarse, parece querer devolverse al paisaje desértico de su infancia:

> –¡He visto el mar!
>
> Lo diría en las polvorosas calles
> de mis aldehuelas, de aquellos pueblos
> cálidos, donde el aire del ventalle
> se lleva las palabras en sus vuelos.
>
> Ninguno ha visto el mar. –Palmas. Un río
> sesgo y apenas rumoroso corre.
> Viven urracas negras en la torre,
> oros vestidos con el sol del estío.
>
> Polvo en la villa, polvo en las afueras;
> hornazas de metal, bocas de fragua.
> Y, por invierno, un vaho en las vidrieras
> Que se va deshaciendo en gotas de agua.[103]

¿No son sus lágrimas tales "gotas de agua"? Así, el optimismo inicial de ver el mar, de asombrarse ante la perspectiva del viaje, se ahoga en la nostalgia y en la fatalidad de lo que parece ser un destierro. En el poema "El grillo", cuya fecha de composición es incierta pero que también apareció en el poemario *Huellas* (1922), Reyes nuevamente exalta el recuerdo de su casa en Monterrey en la última estrofa:

[102] *Ibid*., p. 69 El subrayado es mío.
[103] *Idem*.

Los grillos del Norte, que saben mi infancia,
devanan, de tarde, la fábula lenta.
Cri-cri-cri-cri: ¡qué penosa cuenta
Cri-cri-cri: ¡qué larga distancia![104]

Si aplicamos el método psicológico hay que valorar su capacidad para ser discreto, para disimular su indignación y su rabia en "silencios elocuentes". El poema "Conflicto", que fechó en Madrid en 1919, se subtitula a su vez "En sordina" como dando a entender que todo lo dice silenciosamente, sin estrépito y con disimulo. Entre los dos versos finales de la sexta estrofa y los cuatro de la séptima, Reyes pareció admitir que al escribir poemas su estilo se desafinaba con respecto al de sus ensayos, insinuando que se sentía más capacitado para "hablar" que para "cantar":

[…] Harto estoy ya de mis recursos
y funesta facilidad.

¿Me cortaré la mano diestra,
que es la enemiga natural?
¿Cómo hacer, que estoy disonando,
cantando donde todo es hablar?[105]

En 1913, el año en que llegó por primera vez a París, fechó el poema "La tonada de la sierva enemiga". En él, representó la discreción de una muchacha sirvienta que, para expresar sus sentimientos, debe esconderse de los señores y hablar como entre dientes o en sordina. El poema se compone de 48 versos octosílabos divididos en tres estrofas. Las dos primeras tienen 18 versos y la última 12.[106] En la segunda estrofa, de repente, Reyes abre comillas como para darle la voz a la muchacha sirvienta, para que se desahogue en palabras de rebelión. Ella formula muy bien la rabia que siente ante su condición servil; quiere rebelarse, pero sobre ella triunfa el tono triste y resignado:

"¡Guerra a la ventura ajena,
guerra al ajeno dolor!
Bárreles la casa, viento,
que no he de barrerla yo.

[104] "Los grillos", OC X, p. 87.
[105] "Conflicto", OC X, p. 85.
[106] Véase el análisis que de este poema hace Alfonso Rangel Guerra, *Norma para el pensamiento: la poesía de Alfonso Reyes I, 1905-1924*, El Colegio de México, México, 2014, pp. 207-210.

Hílales el copo, araña,
que no he de hilarlo yo.
San Telmo enciende las velas,
San Pascual, cuide el fogón.
Que hoy me ha pinchado la aguja
y el huso se me rompió.
Y es tanta la tiranía
de esta disimulación,
que aunque de raros anhelos
se me hincha el corazón,
tengo miradas de reto
y voz de resignación."[107]

Preguntémonos si en esa "tiranía de la disimulación", de la que es presa la muchacha sirvienta, no hablaba Reyes de sí mismo. ¿Pero no representaba él, más bien, lo contrario: el señorito hacendoso y rodeado de sirvientes? No tanto, pero aquí lo importante es que él se siente reflejado en ella en la medida en que ambos son presos, esclavos del disimulo. El poema "La tonada de la sierva enemiga" sorprendió muchísimo a Octavio Paz, al grado de considerar a Reyes como un epígono de sus "Máscaras mexicanas" en *El laberinto de la soledad*. Lo consideró como un ejemplo del disimulo *mexicano*, como un epígono de quien es incapaz de expresar grandes pasiones y hablar de sí mismo:

> El mexicano excede en el disimulo de sus pasiones y de sí mismo. Temeroso de la mirada ajena, se contrae, se reduce, se vuelve sombra y fantasma, eco. No camina, se desliza; no propone, insinúa; no replica, rezonga; no se queja, sonríe; hasta cuando canta –si no estalla y se abre el pecho– lo hace entre dientes y a media voz, disimulando su cantar […] como en el poema de Reyes.[108]

Pero tan *poética* visión del ser mexicano podría caer en un reduccionismo si se evaden las circunstancias históricas, es decir, si no se aplica el método histórico de la crítica literaria. Conviene juzgar mejor "Tonada de la cierva enemiga", según Anthony Stanton, si ubicamos a su autor en el París de 1913, esto es, como un exiliado disfrazado de funcionario diplomático de segunda categoría al servicio del usurpador Huerta, "sin poder expresar abiertamente lo que piensa y siente sobre la política mexicana".[109] No hay que olvidar el carácter sugerente de la poesía en donde las cosas no necesitan enfatizarse. Además, si

[107] Reyes, "La tonada de la sierva enemiga", OC X, pp. 66-68. [El subrayado es mío.]
[108] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 2005, p. 43.
[109] Stanton, "Poesía y autobiografía…", p. 541.

pasamos a la correspondencia privada de Reyes, a su epistolario con Pedro Henríquez Ureña, la hipótesis de Paz sobre el disimulo mexicano –ser resignado o melancólico– se derrumba al menos en el plano íntimo. El 7 de noviembre de 1913, sin pelos en la lengua, Reyes se desahoga contra el deprimente ambiente de trabajo que se respiraba en la Legación de México en París. El fino escritor se derrama en insultos contra sus colegas diplomáticos:

> Estoy sumergido (me refiero a la Legación) en el mundo más raquítico, más vacío, más mezquino y repugnante que pudo concebir, en su sed de fealdad y crudeza, cualquier novelista realista. Nunca creí que la bajeza y la vaciedad humana llegaran a tanto. Temo, casi, por la salud de mi espíritu. ¡Ay, Pedro, no podría yo pintar con colores bastante vivos el género de hombres que escriben a máquina junto a mí! Nunca creí que a tanto se pudiera llegar; es lo peor que he visto en mi vida: ¡qué vaciedad!¡Qué estupidez! ¡Qué solapado odio a la inteligencia y al espíritu! ¡Qué ánimo de venganza contra la superioridad nativa! ¡Qué sublevación del lodo y de la mierda en cada palabra y ademán! ¡Qué vidas sin objeto! ¡Qué asco! ¡Qué vergüenza y qué dolor tan irredimible ante tales aberraciones de la especie![110]

Si él los juzgaba de esa manera, Reyes no ignoraba tampoco que algo por el estilo pensaban ellos de él. El 25 de abril de 1914, mientras el Ejército Constitucionalista de Carranza avanzaba hacia la capital y todo el gobierno de Huerta se tambaleaba, Reyes le contó a Pedro en otra carta que, por su apellido, casi todos los mexicanos que residían en París lo asociaban con los enemigos de la Revolución y evitaban su trato: "Estoy, pues, apestado a pesar mío y con la perspectiva de que se me entierre vivo con el montón de apestados. Todo será preferible a vivir entre ellos y ser tenido por uno de ellos."[111] Reyes asumió su condición de *apestado*. Pero intentará despojarse de ella. En lugar del término *apestado* va a utilizar otro término *–descastado–*, y hará un poema al respecto, "El descastado", a manera de catarsis.

[110] De AR a PHU, ed. de JLM, p. 238.
[111] Véase carta de "AR a PHU", París, 11 de noviembre de 1913, ed. de JLM, p. 238.

"EL DESCASTADO": EXORCISMOS DEL EXILIO

"El descastado" está fechado en 1916. La primera versión, según lo ha podido constatar Anthony Stanton, apareció en San José de Costa Rica en 1919 en un número de la revista *Repertorio Americano*, que dirigía el editor Joaquín García Monge, el mismo que en 1917 había ya publicado *Visión de Anáhuac*.[112] "El descastado" representa, según el propio Reyes, "la guerra civil y psicológica que a todos amenaza y más a los hijos de pueblos en que hay mezclas o mestizajes relativamente recientes". [113] Esta guerra civil o psicológica se puede advertir en la misma estructura interna del poema: versículos bíblicos sin rima ni metro fijo o determinado, como si tal combinación constituyera en sí una unidad de sentido. "El descastado" empieza con la lamentación de alguien desarraigado (descastado), cuya identidad parece haberse anulado ante la presencia de un modelo original o mucho más fuerte. ¿Acaso esconde el drama de un exiliado mexicano a quien una Revolución ha expatriado a España? Ese mexicano, supongamos, cree ser heredero de España, pero advierte que ya no es igual al modelo original, y de ahí su drama:

> En vano ensayaríamos una voz que les recuerde a los
> hombres, alma mía que no tuviste a quien heredar;
> en vano buscamos, necios, en ondas del mismo Leteo,
> reflejos que nos pinten las estrellas que nunca vimos.
> Como el perro callejero, en quien unas a otras se borran
> las marcas de los atavismos,
> o como el canalla civilizado
> —heredera de todos, alma mía, mestiza irredenta, no
> tuviste a quien heredar.[114]

Llegar a compararse con un "perro callejero" acaso pueda mostrar el grado al que Reyes llegó en su *victimización* como exiliado. Pero en la expresión "canalla civilizado", más que una victimización, hay una crítica profunda a las élites europeístas o afrancesadas

[112] Stanton, "Poesía y autobiografía..,", p. 545.
[113] Reyes, "Respuestas", en *Reloj de sol*, OC IV, p. 452.
[114] Reyes, "El descastado", OC X, p. 70. [El subrayado es mío.]

de México o Hispanoamérica que simulaban una cultura que no tenían, que no habían hecho suya y que, además, mentían en torno a sus orígenes. Aunque no reciba una herencia directa de nadie, él prefiere considerarse heredero de todos (¿de aztecas y españoles?) y ser un "mestizo irredento". El adjetivo irredento puede tener diversos significados. Si se trata del verbo redimir, entonces ser *irredento* significa que nadie ya puede rescatarlo o liberarlo de un estado anterior generalmente asociado con la esclavitud. Pero el adjetivo irredento en sí, según la primera acepción del DRAE, es el término para calificar un territorio que una nación pretende anexionar por razones históricas, de lengua y de raza. Trasladado al plano individual, ¿sería Reyes un exiliado irredento que se siente reclamado por dos naciones, por México y España? ¿Representa acaso el conflicto que experimentó entre su amor por la tradición y su gusto por las vanguardias?

El poema formula el problema, pero no la solución. Si nos apoyamos en el contexto ensayístico acaso hallemos una posible respuesta. El adjetivo "descastado", referido a la vanguardias cubistas, lo encontramos en una glosa de Eugenio D'Ors de 1914, "A un cubista castellano", en donde se alude un caso parecido al que sufre Reyes. Conviene citarlo in extenso:

> Cubista amigo mío, castellano viejo y castellano recio, hombre del nombre castizo y agrario, ¿qué ideal, mejor, qué voluntad se te metió en el entrecejo de las dos cejas pobladas y negras, que empujando de ella te fuiste a París, y allí, ahincadamente hasta que la guerra te echaba, te diste a las durezas de la escultura y luego a las de una pintura que es manera de escultura también? Descastado te han de llamar los asustadizos y los que no saben de la casta más de lo que supieron los amotinados de Squilache. […] Y si un gran cubista se puede contar en la literatura del mundo, éste fue castellano y se llamó D. Francisco de Quevedo.[115]

En un ensayo posterior de Pedro Henríquez Ureña, "La utopía de América" (1922), volvemos a encontrar el adjetivo "descastado". El auténtico hispanoamericano, para él, tendría que conciliar los opuestos a los que conduce el mestizaje, la unión de razas, castas y nacionalidades, y su primer requisito consistiría en NO ser un "descastado":

[115] Eugenio D'Ors, "A un cubista castellano", *Glosas. Páginas del Glosari de Xenius (1906-1917)*, Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1920, p. 240.

> El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será descastado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra, y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y esa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio. La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones, pero todas estas divisiones, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana.[116]

Lo más probable es que esta reflexión de Pedro naciera del poema de Reyes. Él, más que nadie, sabía que el cosmopolitismo de su amigo no había sido una cuestión gratuita ni se había dado con facilidad. El ensayo de Pedro concibe una utopía, pero el poema de Reyes parece derrumbarla y concibe, más bien, una *distopía*. Lejos de saber gustar y apreciar todos los matices, Reyes parece lamentarse ante tal incapacidad. El 27 de agosto de 1913, dos días después de haber llegado a Francia, Reyes le relataba a Pedro los pormenores del desembarco: la turbia impresión del puerto de St. Nazaire, y cómo, "aunque la costa española que conocí es región nebulosa y triste, me impresionó más la llegada a La Coruña y a Santander".[117] Ninguna descripción le dio del estuario del Loira ni del viaje en tren hasta París. Llevaba dos días hospedado en un hotel en la *rue* de Trévise, pero le confesaba que "de París aún no recibo emociones precisas, no quiero".[118] Tal actitud de burgués aburrido, Pedro se la reprochó. Le insistió en que asimilara la nueva atmósfera europea. Pero Reyes, en "El descastado", admite que no consigue asimilarse a la pretensión universalista del europeísmo, que no consigue *afrancesarse*:

> Alma mía, suave cómplice:
> no se hizo para nosotros la sintaxis de todo el mundo,
> ni hemos nacido, no, bajo la arquitectura de los Luises de Francia![119]

Que se sintiera alejado de "la sintaxis de todo el mundo" suscita dos interpretaciones. La primera lleva a preguntarnos si no es una declaración de que su afición a la poesía lo *aleja* del lenguaje ordinario y lo *acerca* al difícil reino de las revelaciones, donde las ideas y

[116] Henríquez Ureña, "La utopía de América", en *La utopía de América*, ed. de Rafael Gutiérrez Girardot, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, p. 7. [Los subrayados son míos.]
[117] De AR a PHU, París, 27 de agosto de 1913, ed. de JLM, p. 194.
[118] *Idem*.
[119] Reyes, "El descastado", OC X, p. 70.

las cosas se *revelan* –se descubren– por suscitaciones o sugerencias. La segunda acaso pueda entenderse como un malestar por la realidad que representaba el lenguaje de la diplomacia, que entonces era el francés. Preguntémonos entonces si no hay, en su cuestionamiento a la "arquitectura de los Luises de Francia", un *alejamiento* del afrancesamiento, más aun, al europeísmo como simple pose.

Resulta muy significativo que no haya sido un novelista ni un poeta, sino el hispanista francés Raymond Foulché-Delbosc, a quien Reyes más frecuentara durante su primer año en París.[120] Más que poeta o narrador, Reyes se sentía filólogo, el ex profesor de la cátedra de historia de la lengua y literatura españolas de la Escuela de Altos Estudios de México. Buscaba el orden de la filología y la disciplina del hispanismo, y no se veía subvencionado por diarios y revistas, sacrificándose a la noticia diaria y al gusto imperante de la mayoría. Sin renunciar a ser "escritor", Reyes quería actuar desde la institucionalidad y con cierto respaldo académico. Pero la Necesidad, "maestra de herreros" (dice en otro verso de "El descastado"), lo empujó en España al trabajo periodístico, a subvencionarse por revistas y periódicos, y a estar atento al estallido de la Primera Guerra Mundial, donde todos los valores de la civilización parecieron ponerse a prueba. Los nacientes movimientos vanguardistas jugaron un papel especial en su arrebato creativo, y en "El descastado" puede rastrearse la presencia de cierto eco del futurismo de Marinetti, sin que sea un poema futurista. Lo cierto es que, estilísticamente, "El descastado" marca una distancia con la escuela poética del modernismo.

Es cierto que ya los mismos modernistas, Darío, Gómez Carrillo y Amado Nervo, habían sido los primeros en dar noticia al público hispanoamericano de los manifiestos

[120] Foulché-Delbosc de inmediato le abrió las puertas de la *Revue Hispanique*, la primera publicación consagrada exclusivamente al hispanismo en Francia. Él la había fundada desde 1894, a la edad de treinta años, y para entonces se consideraba la más importante sobre la materia en Europa. Reyes, allí, publicó "*El periquillo sarniento* y la crítica mexicana", que más tarde recogió en la tercera serie de *Simpatías y diferencias* (Madrid, 1922). Paulette Patout sostiene que Reyes y los ateneístas ya habían tenido contacto epistolar con este profesor francés al menos desde 1910. (Véase Patout, *Alfonso Reyes y Francia*, *op. cit*., p. 93.)

futuristas de Marinetti. Pero lo miraron con resquemor, temerosos de que bajo esa nueva escuela ellos mismos quedaran en la sombra. Una semana después de que Marinetti publicara el primer manifiesto futurista en el periódico parisino *Le Figaro* (20 de febrero de 1909), Gómez Carrillo, en las páginas del diario madrileño *El Liberal*, dio noticia del nuevo movimiento, y dos meses después, en el número de abril de la revista *Prometeo*, Ramón Gómez de la Serna tradujo por entero tal manifiesto.[121] Casi al mismo tiempo, en agosto de 1909, Amado Nervo lo difundió en México en el artículo "Nueva escuela literaria", que publicó en el número 4 del *Boletín de Instrucción Pública*. Tradujo los doce puntos en los que Marinetti, entre otras cosas, llamaba a glorificar la guerra, a destruir los museos y las bibliotecas y a despreciar a la mujer. El comentario de Nervo a tales exageraciones aún sorprende por lo lúcido y desafiante, es decir, por ser más futurista o profético que el mismo manifiesto:

> Como ven Uds., he traducido sin pestañear los doce párrafos esos, incendiarios.
>
> Y es que a mí, viejo lobo, no me asustan ya los incendios, ni los gritos, ni los denuestos, ni los canibalismos adolescentes […] Estos niños que desprecian a la mujer, desde su futurismo ingenuo, probablemente tienen novia o amante…, que los domina por completo. […]
>
> ¡Qué importa que ese entusiasmo, como el de los jóvenes redactores de la bella revista milanesa *Poesía*, se cifre en destruir! La cuestión es tenerlo y alimentarlo: ya mañana se empleará acaso en edificar.[122]

Ignoramos si Reyes leyó este artículo de Nervo en 1909. Lo cierto es que en un principio su opinión del futurismo fue bastante peyorativa cuando lo conoció de primera mano en París. Le compartió a Pedro Henríquez Ureña, en una carta del 7 de octubre de 1913, su tristeza tras asistir en compañía de Diego Rivera a una exposición de arte futurista.

[121] Véase de José Antonio Sarmiento García, *Las veladas ultraístas,* Editorial de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 2013, p. 11.

[122] Amado Nervo, "Nueva escuela literaria", en *Boletín de Instrucción Pública: Órgano de la Secretaría del Ramo* (Ciudad de México) 12, núm. 4 (agosto, 1909), pp. 929-935. Disponible en *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. A Digital Archive and Publications Project at the Museum of Fine Arts, Houston*: file:///Users/sebastianpineda/Downloads/ICAA-759069.pdf [consultado el 13 de noviembre de 2014].

Le contó que, con todo, había adquirido "un fárrago de manifiestos de Marinetti".[123] Entre ese fárrago de manifiestos futuristas, leyó uno titulado *Le Music-Hall*, que Marinetti firmó en Milán el 26 de septiembre de 1913. En él, el italiano exaltaba el music-hall como *performance* futurista, donde la solemnidad del teatro se perdía en la improvisación de canciones, chistes y bailes. Charles Chaplin, por ejemplo, se iniciaba para entonces en el music-hall.[124]. Lejos de escandalizarse por la redacción sin la sintaxis usual de la prosa discursiva, o por el desdén a la tradición, Reyes quedó impresionado por una expresión del último punto del manifiesto, en el que Marinetti hablaba de un desafío futurista a la noche llorona, a dar "bofetadas amarillas" (gifles jaunes) a aquel enfermo de gota que se duerme con "pantuflas bibliográficas" en medio de tres espejos que lo miran. Citemos el párrafo completo para una mejor comprensión:

> FOLIES BÉRGÈRE EMPIRE CRÉME-ECLIPSE tubes de mercure rouges rouges rouges bleus bleus bleus violets_____ énormes lettres-anguilles d'or feu pourpre diamant défi futuriste a la nuit pleurnicheuse_____ défaite des étoiles chaleur enthousiasme foi conviction volonté pénétration d'une afiche lumineuse dans la maison d'en face gifles jaunes à ce podagreux en *pantoufles bibliophiles* qui sommeille 3 mirroirs le regardeer […][125]

En una carta del 20 de febrero de 1914, en efecto, Reyes le confesó a Pedro que esa expresión de Marinetti, "pantoufles bibliophiles", no sólo lo había impulsado a escribir un ensayo, sino incluso a modificar sus hábitos nocturnos, hogareños, burgueses: "Las pantuflas ya las desterré, y aun las he injuriado repitiendo una frase de Marinetti ("pantuflas bibliográficas") en un notable aunque breve ensayo que he hecho y se llama 'El misticismo, condición de la vida activa'".[126] El ensayo es sin duda notable. Apareció hacia 1917, con el título de "El misticismo activo", en *El suicida*. "Huyamos –nos dice Reyes allí– de esa sala

[123] Carta de AR a PHU, París, 7 de octubre de 1913, ed. de JLM, p. 201.

[124] Debo esta noticia al profesor James Valender del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

[125] Marinetti, "Le Music-Hall. Manifeste Futuriste", en Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, L'Age D'Homme, Lausana, 1973, p. 62. [Las itálicas son mías.]

[126] De AR a PHU, París, 20 de febrero de 1914, ed. de JLM, p. 277.

de tapices, de esa biblioteca bien surtida, de esa bata y esas *bibliográficas pantuflas*".[127] ¿Por qué simpatizó el erudito mexicano con la idea de despojarse de las pantuflas bibliográficas (aunque la traducción literal hubiera sido *bibliófilas*), es decir, de la erudición y de la filología? ¿Acaso con la intención de entregarse más a la literatura creativa? Las pantuflas bibliográficas reaparecen en el poema "El descastado". Reaparecen en la segunda parte del poema, y aluden a un sabio o filólogo que, encerrado en su estudio, se ve asaltado por la inspiración:

> ¿QUIÉN, a la hora del duende, no vio escaparse la esfera,
> rodando, de la mano del sabio?
> Con zancadas de muerte en zancos échase a correr el
> compás, acuchillando los libros que el cuidado olvidó en la
> mesa.
> Así se nos han de escapar las máquinas de precisión, las
> balanzas de Filología,
> mientras las pantuflas bibliográficas nos pegan a la tierra los pies.[128]

La imagen de las "pantuflas bibliográficas" suena ya más dulcificada y conciliadora que en "El misticismo activo". ¿No parece decirnos Reyes que las "pantuflas bibliográficas" –es decir, la filología– equivale a su polo a tierra? Aunque lo asaltaba la inspiración creativa, el ex profesor de la cátedra de historia de la lengua y literatura españolas de la Escuela de Altos Estudios de México, el joven ateneísta que en París amistó con Foulché-Delbosc y que en Madrid se vinculó al Centro de Estudios Históricos, no podía despojarse de ellas como lo proclamaba Marinetti. Porque las "pantuflas bibliográficas", como veremos, atenuaron su conflicto personal entre crítica y creación, entre filología y fantasía. Reyes fechó su poema, no en Madrid, sino a las afueras, en las sierras del Guadarrama. Lo escribió allí, según Anthony Stanton, durante una especie de salida de campo en compañía de Ramón Menéndez Pidal, el jefe de la Sección de Filología del Centro de Estudios Históricos. Además de descansar de la ciudad, Reyes quería documentarse sobre Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, "para la preparación de una edición popular del *Libro de buen amor*, edición publicada por

[127] Reyes, *El suicida*, OC III, p. 277. [Las itálicas son mías.]
[128] Reyes, "El descastado", OC X, p. 70. [El subrayado es mío.]

la casa madrileña de Calleja en 1917".[129] Guarda mucha lógica. Sin embargo, el lugar y la fecha de escritura de "El descastado" parece más probable que se relacione con otra salida o expedición que Reyes relató en "Un recuerdo de año nuevo", un texto incluido en *Reloj de sol* (1926). Cuenta allí que pasó la noche del 31 de diciembre de 1915 en una casa de campo en las sierras del Guadarrama en compañía de dos de sus colegas del Centro de Estudios Históricos, Antonio Solalinde y Américo Castro, y desliza una imagen muy parecida a otra que aparece en su poema: "¡Cuánto se parecía nuestra labor –la más inmaterial, hecha toda de lenguaje e ideas– a los menesteres que encallecen las manos!"[130] La imagen de las "manos callosas" aparece, entre signos de interrogación, en la cuarta parte del poema: "¿Valen más las plantas llagadas por la poca costumbre de andar / que las sordas manos sin tacto, callosas de tanto afanar?"[131] Las "manos callosas" en ambos textos se refiere al trabajo de la filología, que para Reyes equivalía en el plano de la cultura a un trabajo de obreros o de hormigas.

En varios ensayos de *Cuestiones estéticas*, sin plantearlo como un conflicto, Reyes ya combinaba inspiración y erudición literaria al intercalar diálogos narrativos y deslizar asuntos de índole filosófica a través de imágenes poéticas. ¿Por qué entonces, en Madrid, asumió como un conflicto la combinación de erudición crítica e inspiración poética? Tras las duras experiencias del exilio, sin poder volver a publicar otro libro entre 1910 y 1917, Reyes experimentó una tragedia de orden expresivo, no por escasez de materia o de talento, sino por exceso de todo ello. Las recientes anécdotas familiares, que pudieron haberle dado materia para largas novelas que exorcizaran los demonios de su padre o de su exilio, no quiso contarlas so pena de exacerbar los odios políticos de México. Tampoco quiso entregarse al desenfreno poético, so pena de perder el halo "racional" de ensayista o filólogo

[129] Stanton, "Poesía y autobiografía...", p. 545. Véase también de Reyes, "Viaje del Arcipreste de Hita por la sierra del Guadarrama", en *Capítulos de literatura española*, OC VI, pp. 15-24.

[130] Reyes, "Un recuerdo de año nuevo", OC IV, p. 396.

[131] "El descastado", OC X, p. 72.

que lo legitimaba institucionalmente. La historia personal y familiar se le confundía con la historia política de México, y el no tener el desparpajo narrativo de los novelistas populares, para sacrificarse al gusto del gran público, lo asumió como una tragedia:

> Y el hombre sólo quiere oír lo que sus abuelos contaban;
> y los narradores de historias
> buscan el Arte Poética en los labios de la nodriza.
>
> Pudo seducirnos la brevedad simple, la claridad elegante,
> la palabra única que salta de la idea como bota el
> luchador sobre el pie descalzo...
> Mientras el misterio lo consentía, mientras el misterio lo
> consentía.[132]

Claro: ¿qué misterio podía consentirse si su tragedia era tan obvia, tan pública, tan política? Siete años, de 1910 a 1917, tardó Reyes en publicar otro libro. El 6 de abril de 1916, desde Santiago de Chile, el poeta Vicente Huidobro le preguntó si tenía nuevas publicaciones: "fuera de su libro *Cuestiones de Estética* [*sic*], tan hondamente bello, nada suyo conozco".[133] A lo que Reyes le contestó el 30 de agosto de 1916 que, en efecto, no había vuelto a publicar ningún libro, y que para explicarle las razones necesitaría entrar en largas consideraciones autobiográficas. En su respuesta a Huidobro, como veremos, Reyes nos ofrece las claves del proceso creativo de "El descastado". Conviene citar *in extenso* parte de esta carta:

> Yo soy hijo de un hombre político que desempeñó un papel importantísimo en la administración de Porfirio Díaz en México. Varias veces estuvo a punto de sucederlo, resistiéndose siempre a una deslealtad, y al fin acabó por morir en medio de aquellas revoluciones absurdas –pero reales, necesarias–, de mi pobre patria.
>
> Aunque siempre fui enemigo de la política y he vivido completamente alejado de ella, me ha tocado padecer todas sus amarguras, por mi padre y por uno de mis hermanos mayores. He vivido en continuos sobresaltos. Y cuando al fin pude emanciparme de aquel medio, cuando me encontré en París y apenas comenzaba a abrirme a mi modesta vida, vino la guerra, suprimióse de golpe todo el Cuerpo Diplomático de mi país, me quedé en el aire y como en las invasiones prehistóricas derivé de Norte a Sur: París, Burdeos, San Sebastián, Madrid… (¿África?) Y aquí me tiene usted como Crusoe en su isla, juntando uno a uno los restos del naufragio: mi esposa, mi hijo, mis libros y mis manuscritos. No hay que pedirle mucha actividad editorial al que padece. Aquí, gracias a cierta campaña de cultura de la historia de la literatura española que había yo hecho en México, como profesor de la Escuela de

[132] *Ibid*., p. 70.
[133] Carta de Vicente Huidobro a Alfonso Reyes, *Correspondencia Alfonso Reyes / Vicente Huidobro*, ed. de Carlos García, El Colegio Nacional, México, 2005, p. 29.

> Altos Estudios, y a la bondad de mis amigos madrileños, trabajo en cosas de erudición literaria y de filología en el Centro de Estudios Históricos, en la sección dirigida por Menéndez Pidal, un hombre de oro. Y así divido mis días, entre una esposa oficial (la Filología) y un amante (la literatura). Ambas se estropean un poco entre sí, y me parece que yo mismo soy aquel personaje de la *Educación sentimental* de Flaubert, que sacaba muebles de la casa de su esposa para obsequiárselos a la otra y viceversa. Pero por ahora no soy dueño de elegir. Ya estoy en la edad en que desistimos de ser genios, aunque todavía con amargura. La lucha de la vida me ocupa todas mis fuerzas; tengo un hijo que tiene algún derecho a las comodidades en que yo pasé mi infancia y que ya perdí para siempre, y comienzo a verlo todo con alguna tristeza. Entre tanto, recorro el mundo en mi calidad de Príncipe Internacional Destronado.[134]

Que la lucha de la vida ocupe todas sus fuerzas, que quiera darle a su hijo ciertas comodidades, y que él se sienta a sí mismo como un "Príncipe Internacional Destronado", son imágenes y expresiones que reaparecen, con leves variaciones, en la mitad de la cuarta parte de "El descastado":

> Odio a la pobreza: para no tener que medir por peso tantos kilo-
> gramos de hijos y criados;
> para no educar a los niños en escasez de juguetes y flores;
> para no criar monstruos despeinados, que alcen mañana
> los puños contra la nobleza toda de la vida.
>
> Pero ¿vale más que eso ser un Príncipe sin corona, ser un
> Príncipe Internacional,
> que va chapurrando todas las lenguas y viviendo por
> todos los pueblos, entre la opulencia de sus recuerdos?
> ¿Valen más las plantas llagadas por la poca costumbre de andar
> que las sordas manos sin tacto, callosas de tanto afanar?[135]

Reyes no se descalzó de las pantuflas bibliográficas porque prefirió caminar por la sierras del Guadarrama, llagarse las plantas de los pies mientras hacía trabajo de campo en la edición del Arcipreste de Hita. No quiso tener "las sordas manos sin tacto, callosas de tanto afanar", es decir, de tanto mandar y ordenar sin sacrificio y sin esfuerzo, según costumbre entre las clases dominantes. En la cuarta parte del poema, Reyes lanza entonces una irónica plegaria al santo patrono de Madrid, una súplica no exenta de humor, de parodia y hasta de cierto cinismo. Lejos de admitir la suma potestad de Dios, al tener como intermediario a San

[134] Carta de Alfonso Reyes a Vicente Huidobro, en *ibid*., pp. 30-31. [El subrayado es mío.]
[135] "El descastado", OC X, pp. 71-72.

Isidro, prefiere persistir en el vicio católico de la pereza, de que el trabajo es un castigo; prefiere unirse a cierto espíritu carnavalesco fundado en el extremo individualismo:

> San Isidro, patrón de Madrid, protector de la holgazanería;
> San Isidro labrador: quítame el agua y ponme el sol.
> […]
> Si por los cabellos arrastras la vida, como arrastra el hampón la querida,
> ella trabajará para ti.
> San Isidro, patrón de Madrid: deja que los ángeles vengan a labrar,
> y hágase en todo nuestra voluntad.[136]

La plegaria de "San Isidro Labrador, / quita el agua y pon el sol", Reyes mismo aclaró que la repetía desde su infancia en Monterrey, pues ya hacía parte del patrimonio común del idioma.[137] Lo que nunca nos aclaró es si consideraba a San Isidro como un patrono de los filólogos o escritores. El nombre de San Isidro remite a San Isidoro de Sevilla, un religioso del siglo VII fundador de escuelas (¿cómo lo será Reyes?), autor de una *Suma teológica* durante el Concilio IV Toledano, que uniformó la liturgia en el estudio constante.[138] Tal estudio constante, a la luz del puro positivismo o del más grosero materialismo, se juzgaba inútil, y por eso Reyes, en su poema, se culpó de tener un alma sin ningún oficio práctico; de estar gobernado por una "ama loca sin economía".[139] La "culpa" y el "alma" parecen redimirlo de su oficio "ocioso" en la medida en que éste se confunde con lo espiritual. "El descastado" culmina con otra imagen litúrgica, la de una escalera al cielo hecha de paja, que se refleja incluso en el orden textual que le da a los versos:

> Compraremos una escoba de paja.
> Haremos
> con la paja
> una escalera.
> La escalera ha de llegar hasta el cielo.
> Y, a tanto trepar, hemos de alcanzar,
> siempre adelantando una pierna a la otra.[140]

---

[136] *Ibid*, p. 71.
[137] Citado por Stanton, "Poesía y autobiografía…", p., 552.
[138] Véase de Menéndez Pelayo, *La mística española*, ed. de Pedro Sáinz Rodríguez, Afrodisio Aguado, Madrid, 1956.
[139] "El descastado", OC X, p. 72.
[140] *Idem.*

El poema no encuentra solución a la tragedia de quien se siente "descastado" y teme convertirse en "canalla civilizado". Se entrega al símbolo patronal de San Isidro en la medida en que éste suele tolerar la pereza; en la medida, también, en que se trata de un *universalismo* que prescinde de las fronteras nacionales. De la mano de San Isidro, variación holgazana de San Isidoro, Reyes se va a poner a explorar Madrid. Veámoslo en el próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

ASEDIOS A *CARTONES DE MADRID*

> *"El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde*. ¿Lo recuerda Ud.? En mí hay un Jekyll que hace filología y un Hyde que escribe con tinta de varios colores; otro que a ambos los admira, el que de todos juntos se ríe, y otro –¿finalmente?– que a todos los justifica y se echa a dormir después tan tranquilo. […]. Un solo cuerpo se ha encargado de varias almas que nacieron a un tiempo."
>
> Carta de Reyes a Ramón Gómez de la Serna (15 de mayo de 1916).

CRÍTICA AL IMAGINARIO ESPAÑOL

La génesis de *Cartones de Madrid* acaso pueda rastrearse a partir de una carta que el periodista español Pedro González Blanco le dirigió a Reyes el 30 de septiembre de 1914. En ella, además de darle una recomendación de hospedaje, lo animó a que escribiera crónicas de la capital española a la manera picaresca:

> Amigo estimadísimo: Posadas baratas y estudiantiles hay en Madrid cuantas V. quiera, por lo que no le aconsejo ninguna especialmente, pues cual más, cual menos, es reproducción de aquella del Dómine Cabra, donde estuvo Don Pablos con su amigo y Señor. La picaresca, con todos sus accidentes y propiedades que tan al paso nos sale por los caminos de España, es en la casa de huéspedes, donde más pronto la encontramos […].
>
> Mas en fin, como V. es hombre de ánimo esforzado y no han de amedrentarle estas puerilidades, sino que de ellas vendrá a sacar, juzgo yo, informes de lo que es la vida española, en sus más recónditos aspectos, si quiere, con mucho gusto le buscaré una de estas casas, de no más de cuatro pesetas diarias, y del alivio de patrona parlanchina y de maritornes honesta.[141]

Esta carta antecede el contenido de *Cartones de Madrid*? Pedro González Blanco había vivido un tiempo en México, donde tuvo ocasión de asistir a varias sesiones del Ateneo; sabía del gusto de Reyes por la narrativa picaresca, y de alguna manera lo aleccionó

[141] Cito la versión manuscrita conservada en la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México. Está en letra mecanógrafa y viene en una hoja membretada con el sello de Palace Hotel.

o lo animó a convertirse en "periodista" de la vida española. No hay que desconocer este aspecto periodístico: *Cartones de Madrid* puede también leerse como un libro de crónicas de viajes, pues casi todos los textos que lo componen salieron previamente en revistas de La Habana, Nueva York y México. El 15 de febrero de 1915, con llevar menos de un semestre de vivir en Madrid, Reyes publicó "El infierno de los ciegos" en la revista *El Heraldo de Cuba*, cuyo fundador y director era Manuel Márquez Sterling, el ex embajador cubano en México que trató de mediar durante la Decena Trágica.[142] "El entierro de la sardina", otro de los textos de *Cartones de Madrid*, apareció en *Las Novedades* de Nueva York el 25 de noviembre de 1915.[143]

Pedro Henríquez Ureña era uno de los redactores de aquel semanario neoyorkino de habla española, y desde luego facilitó la publicación de su amigo. Pero la "influencia" de Pedro es un accidente circunstancial porque, como sea, esta revista neoyorkina encontró los textos de Reyes muy apropiados para satisfacer el interés que se había despertado en Estados Unidos por España. Ambos países se habían declarado neutrales en la Primera Guerra Mundial y, además, el idioma español se empezó a escuchar en Nueva York con bastante frecuencia en boca de los mexicanos exiliados por la Revolución. En este contexto, según Víctor Fuentes, el semanario *Las Novedades*, subtitulado *España y los pueblos hispanoamericanos*, se presentó como portavoz de los valores e ideales de la RAZA, "título de un apartado que se repite en la revista, fomentando un nuevo panhispanoamericanismo".[144] Al publicarse en medios fuera de España y al estar dirigidos a un público no-español, ¿qué tanto de exotismo y de realidad hay en *Cartones de Madrid*?

[142] Véase de Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, p. 173.
[143] *Idem.*
[144] Véase de Víctor Fuentes, "Revistas literarias: desde los orígenes al presente", en *Enciclopedia del español en los Estados Unidos, Anuario del Instituto Cervantes*, ed. de Humberto López Morales, Instituto Cervantes-Santillana, Madrid, 2009, pp. 555-562, p. 557.
Disponible en http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_08/pdf/cultura01.pdf. [consultado el 2 de agosto de 2014].

En *Las Novedades* de Nueva York, hacia mayo de 1915, Reyes publicó "El derecho a la locura", uno de los *cartones* de su libro más comentado por la crítica. En él, reseñó la "Exposición de Pintores Íntegros", que Ramón Gómez de la Serna organizó en el Salón Kuhn (Galería de Arte Moderno) entre el 5 y el 15 de marzo de 1915. Días antes, Reyes acababa de conocer a Ramón, y el 27 de febrero de ese mismo año se lo contaba así a Pedro Henríquez Ureña: "He descubierto un literato español joven, ignorado entre los intelectuales de aquí, que tiene la fuerza de un simbolista francés: Gómez de la Serna."[145] Reyes y Ramón tenían en común, más que el simbolismo francés, las lecturas recientes del futurismo y el cubismo. Ya vimos cómo el primero, en París, leyó los manifiestos de Marinetti casi recién salidos de la imprenta. Ramón, por su parte, ya había publicado desde abril de 1910, en el número 20 de su revista *Prometeo*, las proclamas futuristas de Marinetti a los españoles "diez años antes de que llegase el plagio y la imitación de lo moderno a España".[146] Desde entonces ensayaba una suerte de vanguardismo con el estilo de las greguerías, que en un principio publicaba en volantes que él mismo distribuía cada sábado desde su tertulia en el Café y Botillería de Pombo.

En la "Exposición de Pintores Íntegros", que Gómez de la Serna organizó, se exhibieron ante todo pinturas de Diego Rivera. El pintor mexicano, como Reyes, había huido de París por la Gran Guerra. Acababa de llegar a Madrid proveniente de Mallorca. La novedad de sus cuadros desató una avalancha de curiosos deseosos por saber de qué se trataba el cubismo. En el prólogo al catálogo de la exposición, Gómez de la Serna había hablado, en lugar de pintores cubistas o futuristas, "de pintores íntegros".[147] Acaso por ello, según Isabel García, la Exposición no solidificó como Ramón hubiera deseado. No solidificó

[145] Carta de AR a PHU, Madrid, 27 de febrero de 1915, ed. de JJL, tomo II, p. 161.

[146] Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XX. Escritos autobiográficos I, Automoribundia (1888-1948)*, ed. de Iona Zlotescu, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998, p. 322.

[147] Tomado de Isabel García García, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba, 2004, pp. 58-79. Véase también de Miguel Baños Bravo (ed.), *El arte español del siglo XX*, CSIC, Madrid, 2001, p. 232.

porque, lejos de entender el término de "íntegros", los críticos más tradicionalistas la comentaron como una exposición "de arte cobarde, de modernismo o chifladura, de pesadilla que todos repudiaban por su agresividad en el campo de las artes".[148] Un crítico de arte del que ya nadie se acuerda, José Francés, escribió el 17 de marzo de 1915 el artículo "Los pintores íntegros", en *Mundo Gráfico*, para burlarse del supuesto "éxito" alcanzado por esta Exposición:

> La instalada en la calle del Carmen ha sido un éxito enorme, asombroso, sin precedentes… Hubo que llamar parejas de guardias de Orden Público, no para dentro, como supondrá algún desgraciado que todavía cree en la belleza sin cubos ni futurismos, sino para fuera, para contener el público que se disputaba la entrada al saloncito Arte Moderno, como el puesto de taquilla del abono a los toros. Y con esta comparación creo decir bastante. Claro es que este éxito no lo obtuvieron nunca en España las verdaderas obras de arte y demuestra una vez más la cretinidad [*sic*] del público español.[149]

Sin mencionarlo, Reyes le respondió a este crítico en "El derecho a la locura".[150] A la afirmación de que quien admirara el cubismo era un cretino, por gustar de cubos y futurismos, Reyes se preguntó si entonces no era también un cretino quien admirara los dibujos de Goya o el *Don Quijote*. Dio a entender que si España rechazaba las vanguardias era porque ignoraba su pasado:

> […] algo de español tiene en sus orígenes el cubismo, dejando aparte la nacionalidad de Picasso y el españolismo del Greco y sus humanas columnas vibratorias. Ha poco, Eugenio d'Ors lo decía: ¿quién más español que don Francisco de Quevedo y Villegas, ni quién más cubista?[151]

En su *Glosario* de 1914, en efecto, D'Ors relacionó el arte de Quevedo con el de Pablo Picasso y otros pintores cubistas porque, según él, Quevedo deformó las cosas del mundo como consecuencia de la excesiva pasión con que las miraba y las juzgaba:

> ¿Qué más español, después de todo, que este querer que deforma las cosas, mejor que sabe mirarlas en sosiego y dulce obediencia, y las deforma, no según canon, sino por ímpetu de pasión? […] Y si un gran cubista se puede contar en la literatura del

[148] Tomado de Isabel García, *op. cit.*, p. 77.

[149] *Idem*.

[150] En *Historia documental de mis libros*, Reyes confesó que, en efecto, "escribí 'El derecho a la locura' ante la incomprensión de José Francés y otros críticos *ejusdem farinaem*, cuando Diego Rivera, Angelina Beloff, María Gutiérrez Blanchard, el escritor Lipchitz, abrieron su inolvodable exposición". (OC XXIV, p. 76).

[151] *Cartones*, OC II, p. 67.

> mundo, éste fue castellano y se llamó D. Francisco de Quevedo. Aquellos versos, que parecen de un Dante bizco; aquellos versos que dicen: "Temblaron los umbrales y las puertas…".[152]

Quevedo se antoja un Dante bizco porque anheló el orbe cerrado de la *Divina comedia*, la trilogía del infierno, el purgatorio y el cielo, pero ya la época en que le tocó vivir –la del imperio español y la de la conquista de América– había roto con esa pretensión medieval. Más adelante tendremos oportunidad de profundizar en la visión que tuvo Reyes de Quevedo. Por lo pronto, conviene insistir en que si la exposición de *Pintores Íntegros* se tiene como el principal hecho que confirma el surgimiento de la vanguardia madrileña, Reyes participó de forma activa con "El derecho a la locura", y encontró las palabras precisas para describir el cubismo:

> […] visión rotativa y envolvente que domina, que doma el objeto, lo observa por todos sus puntos y, una vez que ha logrado *saturarlo de luz*, descubre que todo él está moviéndose, latiendo, arrojando comunicaciones –como los átomos del filósofo materialista– a los objetos vecinos, y recibiéndolos de ellos.[153]

Esta reflexión –o definición– que Reyes dio del cubismo no es tan original como parece. Proviene de lo que Ramón ya había escrito para el catálogo de *Los Pintores Íntegros*, especialmente en el apartado IV, en donde lo definió así: "exclusión de todos los detalles inútiles y sobrantes, para quedarse con la masa más llena de luz".[154] Ahora bien, en la técnica cubista de Diego Rivera, en cierto retrato cubista que exhibió en aquella exposición, Reyes hasta creyó encontrar teorías epistemológicas:

> Cierto retrato que estuvo expuesto en la callecita del Carmen por milagro no provoca un motín. ¡Dioses! ¿Por qué no lo provocó? ¡Sus amigos lo deseábamos, tanto! Adoro la bravura de Diego Rivera. Él muerde, al pintar, la materia misma; y a veces, por amarla tanto, la incrusta en la masa de sus colores, como aquellos primitivos catalanes y aragoneses que ponían metal en sus figuras. Pintar así es, más bien, desentrañar la plástica del mundo, hundirse en las fuerzas de la forma, acaso intentar una nueva solución al problema del conocimiento.[155]

---

[152] Eugenio D'Ors, "A un cubista castellano", *Glosas. Páginas del Glosari de Xenius (1906-1917)*, Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1920, p. 240.

[153] *Cartones...*, OC II, pp. 66-67.

[154] Tomado de Isabel García, *op. cit.*, p. 60.

[155] *Cartones...*, OC II, p. 66.

Reyes no especificó cuál era ese retrato pintado por Rivera, si el titulado *El arquitecto Jesús T. Acevedo* (ahora en Museo de Arte Alvar y Carmen Carrillo Gil, Ciudad de México) o el *Retrato de Gómez de la Serna* (ahora en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires). Ambos retratos, en cualquier caso, tienen en común la técnica cubista de romper –de rebelarse– contra la apariencia tradicional del rostro humano. El *Retrato de Gómez de la Serna*, en especial, mezcla las típicas formas figurativas de la anatomía humana con las portadas de libros que, a su vez, no se apoyan en ninguna superficie. Sólo cubos y líneas nerviosas sobre un fondo bañado de negro, tal vez en alusión al perfil urbano de Madrid o las colecciones privadas, llenas de objetos extraños, que Ramón exhibía en su estudio. En su ensayo *Ismos* (1931), Ramón describió así el retrato que le pintó Diego Rivera:

> Al hacerme ese retrato, Diego María Rivera no me sometió a la tortura de la inmovilidad o a la mirada mística hacia el vacío durante más de quince días, como sucede con los demás pintores, ni me puso ese aparato que tanto se parece al garrote vil y que, en las fotografías colocan detrás de la nuca. Yo escribí una novela mientras me retrataba, fumé, me eché hacia delante, me eché hacia atrás, me fui un rato de paseo, y siempre el gran pintor pintaba mi parecido; tanto, que cuando volvía del paseo –y no es broma– me parecía mucho más que antes de salir.[156]

Más tarde, en la *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*, que publicó en los números 73 y 74 de la *Revista de Occidente* en 1929, Ramón formuló su idea de que si el impresionismo educó los ojos, el cubismo educó el espíritu. Aun más, dijo que "el cubismo es una de las más bellas rebeliones del hombre contra las apariencias".[157] Ya en la greguerías, quintaesencia de la prosa regodeada en la fragmentación, acaso Ramón provocaba una puesta en práctica del cubismo. En una nota fechada en enero de 1918, que publicó en el número 8 de la revista *México Moderno* en marzo de 1921 y que incluyó al año

[156] Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, *Obras completas XVI. Ensayos, retratos y biografías (1912-1961), Escritos autobiográficos I.* ed. de Iona Zlotescu; revisión de los textos por Juan Pedro Gabino; coordinación documental de Pura Fernández; con el asesoramiento de José-Carlos Mainer, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005, p. 603.

[157] Ramón Gómez de la Serna, *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*, Quaderns Crema, Barcelona, 1996, pp. 42-43.

siguiente en la tercera serie de *Simpatías y diferencias* (1922), Reyes describió a Ramón a la manera en que Rivera ya lo había pintado en el retrato homónimo:

> Su cara, su pipa, su mano de sortija negra, el hoyuelo de la vecina, el grito de farolillo de gas que se apaga y pide favor, lo van atrayendo, polarizando paulatinamente toda su voluntad estética. Puede pasarse todo un día viendo volar una mosca o gesticulando ante el espejo. Se abandona en las cosas con ese pavor delicioso del que sabe asustarse solo. Las cosas alargan tentáculos hacia él y van a absorberlo.[158]

Preguntémonos si no son los textos de *Cartones de Madrid*, si se acepta el término, crónicas poemáticas en técnica cubista. Preguntémonos, parafraseando lo que del cubismo dijo María Zambrano, si Reyes propuso una destrucción de las formas como otra *forma* de acceso a la realidad, "como protección ante una realidad demasiada viva, escudo ante dioses terriblemente vivos"?[159] ¿Cuáles eran esos dioses tan reales y terribles? ¿Los del exilio? ¿Los del odio y el resentimiento político?

Si es verdad que Reyes celebró en la pintura cubista la posibilidad de nuevos ángulos, planos, volúmenes y dimensiones del espacio, y que en *Cartones de Madrid* pareció aplicarla a través de una prosa de claroscuros, de sintagmas tajantes y cortos, también es verdad que la cuestionó. Vio sospechoso tanta austeridad en el color, tantos tonos grises y neutros, como si hubiera una *negación* a representar la realidad inmediata. En la dedicatoria de *Cartones de Madrid* equiparó el cubismo con otra forma del estoicismo:

> Los mismos pintores han comenzado a desdeñar el dato naturalista de los ojos, y ya los cubistas se precian de ver con las manos, con el sentimiento muscular de la forma. No sin cierto regocijo, como el estoico, parece gritar nuestra civilización: "¡Perdí los ojos!"[160]

¿A qué estoico se refiere? Séneca, en su tratado *De remedis fortuitorum*, que Quevedo tradujo en 1633 como *De los remedios de cualquier fortuna*, tiene un pasaje que se titula "Perdí los ojos". En él, el Séneca *quevediano* grita con alegría: "Perdí los ojos.

[158] Reyes, "Ramón Gómez de la Serna", *Simpatías y diferencias*, OC IV, p. 188.
[159] María Zambrano, "La destrucción de las formas", en *Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, p. 41.
[160] Reyes, *Cartones…,* OC II, p. 47.

También la noche tiene sus deleites."[161] No hay nada gratuito en que el primer texto de *Cartones de Madrid* se titule, irónicamente, "El infierno de los ciegos". Para Reyes, autor de "El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX" y de *Visión de Anáhuac*, la exaltación a "perder los ojos" por parte de Quevedo, nunca fue de sus *simpatías* sino de sus *diferencias*. Por eso, en el texto de la dedicatoria de *Cartones de Madrid,* pidió disculpas por sólo querer reunir esos primeros y elementales aspectos que atraen los ojos del viajero. También por eso, en "El curioso parlante", el quinceavo texto del libro, resaltó la figura de Ramón de Mesonero Romanos en oposición a aquellas atmósferas oscuras, a aquellos espíritus estoicos que se negaban a mirar la realidad inmediata porque la desdeñaban. Se refería a aquella casta de hombres sociólogos para quienes, según él, no tiene existencia real la ciudad en que viven, ni la calle donde está su casa, ni aun su casa misma:

> *Han perdido los ojos*. Se ocupan constantemente en devolver al caos todos los objetos que la energía espontánea de las retinas había logrado discernir. Son sociólogos: el mundo se les disuelve en leyes generales. […] nunca saben lo que sabía Mesonero Romanos: que su barbero se llama Pedro Correa y es natural de Parla, tiene veintidós años, y su padre era sacristán de pueblo.[162]

En otro texto de 1946, Reyes fue aun mucho más enfático y atacó de frente la estupidez de negarse a mirar limpiamente, sin sociologías ni ideologías y en contraposición a la filosofía estoica de "perder los ojos":

> La sabiduría vulgar aconseja desconfiar de las apariencias. No hay consejo más funesto y equivocado, puesto que sólo vivimos entre apariencias […] Los primeros datos de los sentidos son sagrados. No importa que luego resulten rectificables o interpretables […]. Aquella terrible santidad del estoico que grita por la voz de Quevedo: "¡Perdí los ojos! ¡Perdí la ocasión de perderme!", muy bien pudiera convertirse por la recíproca: "¡Perdí la ocasión de salvarme!"[163]

También en el artículo "El concepto de la asignatura. Comentarios heterodoxos", que incluyó en la primera serie de *Simpatías y diferencias* (1921), insistió sobre la importancia de mirar bien el mundo en torno: "La función de la vista –¡oh Berkeley!– por algo fue

[161] Francisco de Quevedo y Villegas, *Prosa y verso*, Emecé, Buenos Aires, 1948, p. 582.
[162] Reyes, *Cartones…*, OC II, p. 81. [Las itálicas son mías.]
[163] Reyes, "Tres reinos de México", *De viva voz*, OC VII, p. 105. [Originalmente este texto sirvió de prólogo para el libro de fotografía de George Hoyneingen-Huene, *México eterno*, Atlante, 1946.]

siempre un símbolo para estudiar la teoría del conocimiento."[164] Pasajes del *Buscón* o algún romance de Quevedo inundan, sin embargo, *Cartones de Madrid*. La presencia de ese eco quevediano no proviene propiamente de la admiración y del gusto; proviene del hecho, según la aguda interpretación de Gutiérrez Girardot, "de que Reyes fue un anti-Quevedo".[165] Esta interpretación se hace más evidente si, junto con las menciones de Quevedo en los textos de *Cartones de Madrid*, revisamos el prólogo que escribió para la edición de las *Páginas escogidas de Quevedo* (Casa Editorial Calleja, Madrid, 1916). En tal prólogo, en efecto, Reyes denunció el enfermizo placer *quevediano* de regodearse en lo degradante. Se apoyó en los juicios de Menéndez Pelayo y de Azorín. Del primero citó que Quevedo se dejó arrastrar hacia "oscuras moralidades sentenciosas, a rasgos de la familia de los de Séneca, a tétricas agudezas, que convierten su estilo en una perenne danza de los muertos".[166] Del segundo citó una idea que reforzaba cómo Quevedo, en contraste con la luminosa prosa *mediterránea* de Cervantes, se dejó dominar por la rudeza castellana, y su estilo se volvió "severo, sombrío, hosco, de un duro y fuerte relieve".[167] ¿Cuál fue su opinión personal?

Reyes aclaró que el autor del *Buscón*, en medio de su rudeza castellana y de su excesiva ortodoxia católica, "introduce en la sociedad española el sentido de la irreverencia, del escepticismo y de la profanidad".[168] Preguntémonos si con esa misma irreverencia, escepticismo y profanidad no escribió Reyes "Los huesos de Quevedo", un texto incluido en *El cazador* (1922), y que después quiso incluir en una reedición de *Cartones de Madrid*.[169] En él, imaginó al señor de la Torre de Juan Abad regocijado ante el chasquido de la muerte huesuda y cadavérica; lo pintó como "un esqueleto con gafas que pasea, la guadaña al

[164] Reyes, *Simpatías y diferencias. Primera serie*, en OC IV, p. 65.

[165] Gutiérrez Girardot, "La utopía de América en Alfonso Reyes", en *Ensayos sobre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña*, El Colegio de México, México, 2014, p. 107.

[166] Citado por Reyes, "Prólogo a Quevedo", *Capítulos de literatura española*. *Primera serie*, OC VI, p. 80. [La cita original está en M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, II, cap. X.]

[167] *Idem*. [La cita original la tomó Reyes de Azorín, "La significación de Quevedo", *La Vanguardia* (diario de Barcelona), 3 de julio de 1917.]

[168] *Ibid.*, p. 83.

[169] Reyes lo confesó así en "Carta a dos amigos", *Reloj de sol*, quinta serie de *Simpatías y diferencias*, OC IV, p. 477.

hombro, cojeando ligeramente por la desolación de ambas Castillas".[170] ¿Por qué estas constantes caricaturas de Quevedo? ¿A qué se debe ese gusto de Reyes por esas sonrisas crueles e irónicas? Se debe, según Gutiérrez Girardot,

> […] al hecho de que Alfonso Reyes transformó el lenguaje satírico español que acuñó Quevedo, sublimando literariamente el improperio dogmático que simboliza la Inquisición en un lenguaje de soberana serenidad. Lo que ha sido transformado recuerda necesariamente el estado anterior. Esto significa en última instancia que Alfonso Reyes renovó el lenguaje de la sátira y lo salvó del desprestigio a que lo habían llevado los imitadores de Quevedo, en una larga historia que va desde Diego de Torres Villarroel hasta la identificación de chiste obsceno o simplemente vulgar con Quevedo.[171]

En contra de ese lenguaje demasiado satírico, rayano en lo degradante, Reyes querrá de nuevo apoyarse en la prosa luminosa del modernismo, es decir, en mirar sin sorna la realidad española, sin bajeza espiritual; en sacar imágenes memorables y en aprovechar su erudición filológica.

EL FANTASMA MODERNISTA

Desde los tiempos del Ateneo de la Juventud, Reyes intentó marcar distancia de la escuela modernista. Pedro Henríquez Ureña le había dicho que José Juan Tablada le parecía demasiado banal y a menudo inculto, pues no sabía quién era el helenista inglés Walter Pater (1839-1894), y lo confundía con Salomón de Reinach.[172] En su primer paso por París, entre el 25 de agosto de 1913 y el 2 de septiembre de 1914, Reyes evitó el trato con varios poetas modernistas que por entonces residían allí. Saludó de paso al argentino Leopoldo Lugones, vio de lejos al guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y, por increíble que parezca, del "sumo sacerdote del modernismo" nada quiso saber. A Pedro le contó: "Rubén Darío, a quien al fin

[170] Reyes, "Los huesos de Quevedo", *El cazador*, OC III, p. 132.
[171] Gutiérrez Girardot, *op. cit*., p. 107.
[172] Tomado de Susana Quintanilla, *"Nosotros"…*, p. 128. La necesidad de alejarse de la escuela modernista era compartida por otros jóvenes mexicanos de su edad. Y Quintanilla registró, por ejemplo, el manifiesto "Protesta literaria", que redactó Luis Castillo Ledón, y que comenzó a circular el domingo 7 de abril de 1907 en *El Diario de México*.

no me dio gana de conocer, me hizo saber, enviándome un saludo, que se iba a Barcelona a vivir. Creo que en busca de economías. El pobre es un hombre inútil."[173] A Reyes lo asustaba ser confundido con la bohemia literaria. Consideraba que tenía una responsabilidad pedagógica sobre sus lectores –acaso por su posición familiar– que pesaba más que el desenfreno poético o creativo. Rubén Darío le había publicado el primer poema y a él le dijo que tenía más talento para la prosa que para el verso….[174] Acaso se aplicó con rigor al ensayo porque éste era el género menos cultivado entre sus predecesores. "El estilo se nutre de pensamiento, no hay que olvidarlo", dijo en *La antigua retórica* (1942).[175] Tal consejo parece haberlo aplicado desde entonces. Era la única forma de distanciarse de la escuela modernista.

Pero el propio Reyes contribuyó a exagerar el distanciamiento con sus predecesores, sin reconocer lo mucho que heredó de algunos de ellos. Borges fue uno de los primeros en advertir la herencia modernista de Reyes:

> Otro favor fue ser contemporáneo de la más diversa y afortunada revolución de las letras hispánicas; hablo, naturalmente, del modernismo. […] Cifrar en unos pocos nombres un complejo y vasto proceso es correr el albur de que se noten menos las inclusiones que las inevitables omisiones, pero entiendo que la renovación de la prosa cabe en el nombre de Groussac y la renovación del verso en el de Darío. Ambas iniciativas culminan en la obra de Reyes, singularmente la primera.[176]

Reyes nunca reconoció lo suficiente la deuda modernista. En el "Comentario a la *Ifigenia cruel*" (1923), por el contrario, consideró haber estrangulado al discípulo del "Modernismo" (lo puso con mayúscula) y haber suprimido todo lo cantarino y haber resecado las frases, para que nadie pudiera decir que engañaba.[177] ¿Pero no es el *engaño* la *esencia* de la literatura? ¿No diría él, en *El deslinde*, que la literatura es una "ficción verbal de una ficción mental: ficción de ficción"? La suposición de que lo corto y reseco es más

[173] De AR a PHU, ed. de JLM, p. 325.
[174] Véase de Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, p. 154.
[175] Reyes, *La antigua retórica*, OC XVIII, p. 433.
[176] Borges, "Alfonso Reyes", en *Discreta efusión. Alfonso Reyes-Jorge Luis Borges, 1923-1959. Correspondencia y crónica de una amistad*, ed. de Carlos García, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2010, pp. 383-384. [Artículo originalmente publicado en revista *Sur*, núm. 264, mayo-junio de 1960, pp. 1-2.]
[177] Reyes, "Comentario a la *Ifigenia cruel*", OC X, p. 359.

sincero obedece tal vez a una modalidad histórica, pero no a una verdad esencialista. A pesar de tanto *exorcismo* contra el modernismo, bajo la suposición de la *sinceridad* de lo corto y reseco, Reyes también *engañó* a su modo.

El sexto texto de *Cartones de Madrid*, "El Manzanares", se parece mucho a uno de Amado Nervo titulado "Desde mis balcones. El calumniado Manzanares", que éste fechó en 1906. La temática de ambos textos es, básicamente, la misma: resaltar la imagen satírica del río Manzanares en la literatura española. Nervo sostenía: "Siempre ha sido de moda calumniar al Manzanares. Mientras los poetas se deshacían en piropos para el Tajo, el Guadalquivir, el Duero o el Ebro, para el Manzanares no tenían más que sarcasmos. Con él, todo la flor de sus ingenios se volvía espinas."[178] Años después, en *Cartones de Madrid*, Reyes sostenía: "Del Manzanares –río sin agua– hace siglos que se burlan las gentes. Todo el que deja un trago en el vaso se acuerda de hacerle una limosna al Manzanares."[179] Nervo, en su texto, desplegó siete verbos y siete adjetivos para describir con nitidez las vegas del río:

> Desde mis balcones, que se abren ante la amplia perspectiva del Campo del Moro, de la Casa de Campo y del lomerío que va hinchándose y ondulando hasta el Guadarrama, distingo, entre la arboleda obscura que lo abanica en estos rudos estíos, un hilo turbio, un rizo de agua del Manzanares, que culebrea apacible, bordeando médanos rojizos.[180]

Reyes, en el suyo, por momentos cedió a la tentación *modernista*, y con prosa "cantarina" describió así, en un primer intento, las mismas vegas del río: "En el paisaje fino y exquisito de Madrid, el Manzanares, a la hora del crepúsculo, haciendo, al peinar las juncias, un órgano de agua casi silencioso, pone un centelleo de plata."[181] En el siguiente intento, a fuerza de torturar la frase, consiguió una imagen más afortunada: "Canta, borbota

[178] Amado Nervo, "Desde mis balcones. El calumniado Manzanares", en *Crónicas de Europa* (1905-1907), *Obras completas I*, ed. de Francisco González Guerrero, Aguilar, Madrid, 1955, p. 1250. Véase también en *Viajeros hispanoamericanos en Madrid*, ed. de José Esteban, ELECE, Madrid, 2004, p. 100.

[179] Reyes, *Cartones…*, OC II, p. 61.

[180] Nervo, *op. cit*., p. 1250.

[181] Reyes, *Cartones…*, OC II, p. 61.

[el Manzanares] y pone un centelleo de plata en el paisaje de tierra morada."[182] Cierta sequedad, cierta economía verbal, se le hizo necesario a fin de alejarse del *derroche* de la prosa modernista. Pero la coincidencia con las crónicas madrileñas de Amado Nervo no se acaba en la del Manzanares. Por ejemplo, "El infierno de los ciegos" guarda ciertas semejanzas temáticas con otro texto de Nervo, "Nuestros hermanos los pobres. Enorme cantidad de ciegos", publicado el 10 de mayo de 1906 en el diario poblano *El Mundo*. Comparemos de nuevo el estilo de las descripciones, el procedimiento y el enfoque de ambos. Empecemos con los de Nervo:

> La proporción de ciegos es enorme. Nunca he visto país donde haya tantos ciegos o donde anden tantos ciegos juntos. Unos tocan la guitarra, otros el violín, estos el triángulo, aquellos las mandolinas, los de más allá cantan, y sólo en la Carretera de San Jerónimo, de las once a la una de la mañana, pueden verse y oírse dos murgas, estacionadas la una cerca de la Puerta del Sol y la otra cerca de la plaza de las Cortes, que "ejecutan", en la estricta acepción de la palabra, aires de la "Tosca", de "La Bohemia", de "Carmen" y de algunas zarzuelas de género grande, de pía recordación, tales como "Jugar con fuego", "La tempestad", etc., y esas murgas están exclusivamente compuestas de ciegos. [183]

Notemos la frase larga y la acumulación descriptiva, que evita la oración subordinada. Reyes resolvió relatar esta misma realidad, pero con más brevedad –con más puntos seguidos– y con más referencias eruditas:

> Hay ciegos guitarristas, murgas de ciegos, ciegos cantores, recitadores o meros implorantes; ciegos salmistas y ciegos maldicientes. Hay, en fin, los "oracioneros vistosos" de Cervantes: los falsos ciegos.
>
> Con una crueldad castiza y rancia, el ciego de la calle de Carretas arroja su amargura a la cara de los pasantes en esta frase escueta, evidente:
>
> —No hay pena como haber visto y no ver, hermanos.
>
> (Dante la hubiera incrustado en sus tercetos.)
>
> A unos los acompañan niños, mujeres; otros van solitarios, dando tropezones como para localizar al ente caritativo. A otros los guía la bestia fiel, la única de que se ha olvidado Buffon: el perro del ciego.[184]

En lugar de las zarzuelas, Reyes remite al lector a referencias más literarias. Hay un contrapunto entre esa realidad populachera –casi degradante– con la mención de Cervantes, de Dante y de Buffon. Puestos a hacer una edición crítica del pasaje de Reyes, ¿no seduce

[182] *Ibid.*, p. 62.
[183] Nervo, *op. cit*., p. 1198.
[184] Reyes, *Cartones…*, OC II, pp. 49-50.

buscar en qué obra habló Cervantes de los falsos ciegos como "oracioneros vistosos"? En *La ilustre fregona*, en efecto, aparece la referencia:

> ¡Oh pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios; pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla, mandilejos de la hampa, con toda la caterva inummerable que se encierra debajo deste nombre pícaro![185]

El fantasma modernista oculto en *Cartones de Madrid* se hace aun más visible si se compara con *España contemporánea*, la crónica que Rubén Darío escribió para *La Nación* de Buenos Aires entre 1899 y 1900. Deseoso de arrancarle a España las imágenes más luminosas, el poeta nicaragüense quedó fascinado de los *carteles* con dibujos de corridas de toros o de bailes de flamenco. Encerraban, para él, un engaño: "por el grito hiriente de los colores, el llamamiento feroz del color, con su tiranía engañosa; esta terrible potencia del color que, como dice Barbey d'Aurevilly, hace creer en la verdad de la mentira".[186] Darío, que celebraba la *ligereza* de los antiguos griegos, censuró la *pesadez* de los actuales castellanos. Y vio, en contraposición a la España *colorida* y pintoresca, esa otra España oscura, tétrico y grotesca.[187] Darío se preguntó en su crónica a qué obedecía el éxito de *La España negra*, un libro de estampas y dibujos al estilo de las *Pinturas negras* de Goya, publicado en 1884 por dos viajeros, Émile Verhaeren y Darío de Regoyos. ¿Por qué en una tierra tan llena de luz triunfaba la estética más grotesca y oscura? Y se contestaba: "por singular efecto espectral, tanto color, tanto brillo policromo dan por suma, en el giro de la rueda de la vida, lo negro."[188] Reyes, consciente de esa dualidad estética, mezcló en sus *Cartones de Madrid* luces y sombras, claroscuros, como una suerte de crítica o sátira contra quienes se empeñaban en oscurecer –enceguecer– a España.

---

[185] Cervantes, *La ilustre fregona*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 2001, pp. 47-48. [El subrayado es mío.]

[186] Darío, *España contemporánea*, *Obras completas* II, Afrodisio Aguado SA, Madrid, 1950, p. 318.

[187] Reyes hizo eco de esta idea de Darío, y en "La conquista de la libertad", uno de los ensayos de *El suicida*, se preguntó si no había cosa más contraria a la "bárbara gravedad" de los castellanos que la ligereza de los griegos antiguos, siempre prontos a reírse de sí mismos, a deleitarse con una travesura, a atemorizarse ante lo solemne, a mofarse de todo lo absurdo. (Véase de Reyes, "La conquista de la libertad", *El suicida*, OC III, p. 256.)

[188] Darío, *op. cit.*, p. 114.

En "La Andalucía eficaz", un pequeño texto que publicó el 31 de mayo de 1919 en *El Heraldo* de México, aseguró que la España pintoresca era el primer paso en el conocimiento de España, sin duda, pero que ello "aquí como en todas partes, sin ser falso, es limitadísimo, es instantáneo: no bien se lo mira, desaparece".[189] No es gratuito que en la dedicatoria de *Cartones de Madrid* aparezca el nombre de Théophile Gautier, "pintor antes que poeta". Con él, Reyes se preguntó si hay cosa más desacreditada "que las teorías del color local".[190] No es gratuita la mención de Gautier ni la del color local. Gautier había escrito en 1843 *Voyage en Espagne*, que se tiene como uno de los relatos de viajes más interesantes entre los escritores franceses del XIX. Para entonces Gautier se había aventurado a reportar, para los periódicos franceses, las secuelas de las primera guerra carlista.[191] Andando por España y en contacto directo con la gente, manifestó en el prólogo de su libro que deseaba despojar de prejuicios su visión de España, y en el segundo capítulo de su *Voyage en Espagne* reprochó los estereotipos románticos que sus colegas franceses tenían del país vecino: "je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s'envoler l'Espagne de mes rêves, l'Espagne du romancero, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d'Alfred de Musset."[192] Gautier se dio cuenta de que el "color local" era sinónimo de lo *exótico*, de algo exógeno y a ratos *compasivo*, y que ofendía a sus interlocutores españoles al falsearlos:

> En général, les Espagnols se fâchent lorsqu'on parle d'eux d'une manière poétique; ils se prétendent calomniés par Hugo, par Mérimée et par tous ceux en général qui ont écrit sur l'Espagne: oui... calomniés, mais en beau. Ils renient de toutes leurs forces l'Espagne du Romancero et des Orientales, et une de leurs principales prétentions, c'est de n'être ni poétiques, ni pittoresques, prétentions, hélas! trop bien justifiées.[193]

Los prejuicios de Francia contra España habían aumentado después de la claudicación de Carlos II el *Hechizado* (1661-1700), cuando el "Rey Sol", Luis XIV, impuso

[189] Reyes, "La Andalucía eficaz", *Aquellos días*, en OC III, p. 337.
[190] *Cartones…*, OC II, p. 47.
[191] Véase de Jean-Frédéric Schaub, *La Francia española: las raíces hispanas del absolutismo francé*s, trad. de Alicia Martorell, M. Pons, Madrid, 2004, pp. 22 y 33.
[192] Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, GF Flammarion, París, 1981, p. 75.
[193] Gautier, *ibid*., p. 119.

en el trono español a su nieto Felipe de Anjou el 16 de noviembre de 1700. Los Borbones se apoderaron de la corona española, y la influencia francesa dominó, de forma más o menos pacífica, hasta 1808. Ese año, en un oscuro pacto con Fernando VII, Napoleón invadió España. Quiso *exportar* a la fuerza los ideales de la Revolución francesa, pero no hizo sino desatar la rabia contra los *afrancesados*. En reacción al fracaso de Napoleón en España, según Jean-Frédéric Schaub, "la Francia del siglo XIX llevó a su expresión más aguda la leyenda negra de una España sinónimo de muerte y de desolación".[194] Los escritores románticos, sin embargo, trataron de atemperar aquella visión de España. Admiraron sus plazas llenas de sol; celebraron la alegría de sus fiestas en medio de la falta de técnica moderna, de riqueza económica y de adecuada organización política. Sólo que acentuaron aun más la leyenda negra porque, en el fondo, siguieron justificando los prejuicios positivistas de la época: el clima y la geografía, tanto sol y tanta luz, contribuían a cierta vitalidad y alegría del pueblo español, pero no a la reflexión filosófica ni a la investigación científica.[195]

Los textos de *Cartones de Madrid* están llenos de ciertos determinismos y lugares comunes. Pero estos determinismos y lugares comunes, como vemos, Reyes los parodiaba y no se los tomaba tan en serio. Hacían parte del imaginario o construcción simbólica que para entonces la intelectualidad española tenía de sí misma, después de la derrota de 1898 y en medio de la neutralidad o impotencia frente a la Primera Guerra Mundial. Reyes quiso superar ese imaginario peyorativo o pesimista de la realidad española. En general, como vimos en el análisis de "El descastado" y como lo veremos más adelante en *El suicida*, trató de combatir todo fatalismo. Su fantasma modernista, de corte criollo o afrancesado, lo llenaba de cierta ligereza en contraste con el rudo o grave castellano que exaltaban Machado, Unamuno, Baroja o Azorín. En "Los dos augures" (arranque de novela escrito en 1927;

[194] Jean-Frédéric Schaub, *op. cit.*, p. 22.

[195] Véase de Patrick Née, "Sur la couleur locale : l'exemple de Théophile Gautier", en *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, núm. 157 (2012-2013), ed. de Armand Colin, pp. 23-32.

publicado en la revista *Sur*, invierno de 1931), Reyes advirtió que, desde un día después de la Conquista, "hay testimonios literarios de la pugna satírica que se establece entre el peninsular –agresivo, rudo y abierto– y el criollo mexicano, pulido y amanerado ya, hecho amo de esclavos, y domesticado otra vez todos los días por una Iglesia que era verdaderamente militante".[196] Para alguien criado en la sociedad *afrancesada* del México de Porfirio Díaz, hijo del general Bernardo Reyes, la separación entre pueblo raso y clase acomodada ha debido de ser una cuestión bastante obvia desde los tiempos coloniales. Para el criollo mexicano que Reyes llevaba consigo, por lo tanto, ¿no fue chocante el excesivo popularismo de un Madrid asediado de pordioseros y pícaros?

En "Un recuerdo de año nuevo," un texto de *Reloj de sol*, así lo aseguró: "Mi cortesía mexicana me ha estorbado muchas veces en Europa –donde el trato, en general, es más directo y rápido– para hablar con porteros, lacayos y gentes así."[197] Pero no sólo con criados y lacayos tuvo problemas al relacionarse. El primer choque entre su "suavidad" de criollo y la "rudeza" del peninsular lo vio en el trato con las mujeres de Madrid. Al no hallar la dulzura (¿sumisión?) de la mujer mexicana, Reyes les reprochaba a las españolas, según Paulette Patout, "su dureza, su falta de bondad". Y si en París, continúa Patout, su oído mexicano se había complacido con las palabras perfectas y la música mesurada de la lengua francesa, en Madrid "era desollado por los acentos raucos de las voces femeninas en la calle, su terrible jota, ese sonido tan profundamente articulado, origen indudable de la tos que se escuchaba en Madrid por todas partes".[198] Por ejemplo, el doceavo texto de *Cartones de Madrid*, "Las roncas", nació de una opinión sobre las mujeres madrileñas que le compartió en una carta a Pedro Henríquez Ureña el 11 de julio de 1915:

> ¿Por qué las mujeres de España tienen la voz tan ronca? Todas son bellas, y sobre todo, hembras; hasta las más feas: tienen un ritmo lleno de atracción y un gran descaro que tiene sus encantos, pero que a mí me intimida un poco. Sobre todo, si

[196] Reyes, "Los dos augures", OC XXIII, p. 166.
[197] Reyes, "Un recuerdo de nuevo año", OC IV, p. 397.
[198] Patout, *op. cit.*, p. 139.

> hablan […]. Pero lo que más me desarma en estas mujeres –ánforas y mujeres– trompos, es la voz, ¡la voz de sargento de artillería! No hay conversación posible con ellas que no tenga algo de agresiva. Este ingeniosismo hueco de la conversación española es un infierno mental […]. Casi nunca entienden un humorismo, casi nunca; y más de la mitad de mis finos pensamientos tengo que guardármelos a solas.[199]

Lo más valioso de las crónicas de *Cartones de Madrid*, lo que aún les confiere encanto y hasta cierta actualidad, no obedece a un afán periodístico o informativo sino, más bien, al tono íntimo de sus impresiones que se advierten también, como vemos, en sus epistolarios personales.

DR. JEKYLL Y MR. HYDE: EL FILÓLOGO Y EL CRONISTA

Con pericia señaló Beatriz Colombi que Reyes, en sus *Cartones de Madrid*, hizo uso de los instrumentos de la Sección de Filología del Centro de Estudios Históricos, para observar la realidad madrileña, para escuchar y dialogar mejor con el pueblo o las clases populares:

> Los cartones madrileños se llenan de estas voces populares, casi como cintas magnetofónicas manejadas por un estudioso de campo (no hay que descartar este interés filológico en el registro). El callejeo está unido al parloteo y la tertulia puede instalarse en cualquier esquina o rincón citadino.[200]

No hay nada de exagerado en la interpretación de Colombi. La fragmentariedad de *Cartones de Madrid* obedece, en buena parte, a su personalidad escindida entre la filología y la fantasía, entre la *seriedad* de trabajar en la Sección de Filología del Centro de Estudios Históricos y la *informalidad* de jugar a retratar –caricaturizar– la realidad de las calles madrileñas que por todas partes superaban cualquier teoría o disciplina. Reyes mismo llegó a experimentar cierta esquizofrenia. Así se lo confesó a Ramón Gómez de la Serna en carta del 15 de mayo de 1916:

[199] De AR a PHU, ed. de JJL, tomo II, pp. 172-173.

[200] Beatriz Colombi, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, B. Viterbo, Rosario, 2004, p. 163.

> *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde*. ¿Lo recuerda Ud.? En mí hay un Jekyll que hace filología y un Hyde que escribe con tinta de varios colores; otro que a ambos los admira, el que de todos juntos se ríe, y otro –¿finalmente?– que a todos los justifica y se echa a dormir después tan tranquilo. – No, no hablemos de hipocresía: los nombres hechos de las cosas impiden entenderlas y valorarlas. No se trata de eso, sino de algo como un caso de doble fecundación múltiple. Un solo cuerpo se ha encargado de varias almas que nacieron a un tiempo.[201]

En "El entierro de la sardina", el quinto texto de *Cartones de Madrid*, Reyes se pintó a sí mismo como "dandy extraviado", sí, "a quien una curiosidad peligrosa atrajo hasta estas regiones del infierno", dispuesto "a saber aguantar el arañazo de la maldición castellana […] las insolencias del granuja aplaudido y los chistes del rufián contento".[202] En el séptimo texto, "Manzanares y Guadarrama", deslizó el comentario de que el poeta alemán Heinrich Heine, cuando visitó los Pirineos franceses, se acercó a la frontera y comparó a España con la Locura: "La Locura era un mendigo viejo, que estaba en un puente del Norte. ¿Qué hacía, con una guitarra entre las manos? Cantar y toser, como España."[203] Reyes no nos dijo en qué poemario o relatos de viaje de Heine está esa imagen de España. Puestos a buscarla, la encontramos en el canto XI del poema épico *Atta Troll (fantasía de una noche de estío)*, publicado en 1847. El argumento del poema tiene como protagonista al oso Atta Troll, exhibido como atracción de feria en Cauterets, un pueblo de los Altos Pirineos franceses. El oso escapa y huye hacia la frontera española. Un cazador, suerte de *voz poética*, lo persigue en compañía de Laskaro, que es hijo de la bruja Urraca y que actúa a la manera de un muerto viviente, de un esperpento. Al cruzar el Puente del Norte, el cazador deja soltar todos los prejuicios contra los españoles. Los llama "bárbaros del oeste" y los acusa de vivir en un atraso de siglos. Sin leerlo originalmente en alemán, que ignoraba por aquellos años, Reyes pudo leerlo en una versión inglesa publicada en Londres en 1913:

In the Midmost of the Pont d'Espagne

[201] Cito la versión manuscrita conservada en la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México. Se compone de 4 páginas mecanografiadas. [Fragmentos de esta carta, traducidos al inglés, aparecen en Bárbara Bockus Aponte, *op. cit*., p. 17.]

[202] Reyes, *Cartones...*, OC II, p. 59.

[203] *Ibid*., p. 64.

Sat a Spaniard. Misery
Lurked within his tattered cape;
Misery lurked within his eyes.

With his bony fingers he
Plucked an ancient mandolin
Full of discord shrill which echoed
Mockingly from out the gulch. […][204]

En el primer texto de *Cartones de Madrid*, "El infierno de los ciegos", este mendigo guitarrista surge multiplicado en los ciegos de las calles de Madrid: "ciegos guitarristas, murgas de ciegos, ciegos cantores, recitadores o meros implorantes; ciegos salmistas y ciegos maldicientes".[205] ¿Por qué España daba esa imagen de locura y de ceguera? Más que la pobreza o la ceguera, a Reyes lo impactó el hecho de que esos mendigos "celebraran" esa pobreza y esa ceguera. Vio en ello una "supervivencia medieval" en el sentido peyorativo del término, es decir, en el sentido oscurantista. Efectivamente, si revisamos los *Romances de ciegos* que recogió Julio Caro Baroja en 1966, confirmamos que el "ciego de los romances equivalía a todo un personaje literario, a un arquetipo popular desde los siglos medievales".[206] Caro Baroja reprodujo varios versos de relación burlesca o grotesca, recitados por autores anónimos del siglo XX, que se regocijaban en el fracaso y en la miseria:

No hay sordo que no me escuche
no hay ciego que no me vea,
ni pobre que no me pida,
ni rico que no me ofenda,
ni camino que no yerre,
ni juego que no pierda,
ni amigo que no me engañe,

[204] Henrich Heine, *Atta-Troll*, trad. al inglés de Herman Scheffauer, con introducción de Oscar Levy, y algunas ilustraciones de Willy Pogàny, Sidgwick&Jackson, Londres, 1913. Disponible en The Project Gutenberg EBook of Atta Troll: http://www.gutenberg.org/files/31305/31305-h/31305-h.htm [consultado el 6 de febrero de 2014]. Existe actualmente una traducción reciente: *Atta Troll. El sueño de una noche de verano*, trad. de Jesús Munárriz, ed. bilingüe, Hiperión, Madrid, 2011. No sobra agregar que el argumento del poema recuerda a Goya y a la historia española de entonces: Atta Troll es un oso enjaulado que ha sido decomisado por ser propiedad de un prisionero español. Ese prisionero era un antiguo combatiente carlista que peleaba contra los *afrancesados*. En la biblioteca personal de Alfonso Reyes, ordenada en la colección digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León, puede consultarse de Heinrich Heine, *Poemas y fantasías*, trad. de José J. Herrera, con un prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo, Luis Navarro Editor, Madrid, 1883. En la introducción, el traductor José J. Herrera da noticia del poema *Atta Troll*, pero no lo incluye.

[205] Reyes, *Cartones…,* OC II, p. 64.

[206] *Romances de ciego*, ed. de Julio Caro Baroja, Taurus, Madrid, 1996, p. 13.

ni vieja que no me quiera.[207]

Consciente de la importancia de los romances populares, Reyes no desaprovechó la oportunidad para satirizar, con esta referencia medieval, el carácter tétrico y sombrío de la capital española. La descripción del manco que por la calle de Alcalá ofrece fuego a los fumadores, frotando el fósforo en su muñón de palo, resulta pintoresca y animada, pero horrible en el fondo: si no hay lumbre, si no logra encender el fósforo en situación tan precaria, el manco no recibe limosna. Reyes comparó los gestos y ademanes de esos ciegos copleros, sus maneras de mendigar, con la *Danza de la muerte*. Apenas aludió este dato suavemente, entre paréntesis. Eso basta para que, quien sepa de su dedicación a la filología hispánica, no lo pase por alto.[208]

De ese fatalismo medieval, sin embargo, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, se alejó en su *Libro de buen amor* (1343). De ahí que no haya nada gratuito en que Reyes cierre su texto de "El infierno de los ciegos" con la copla 1711 del *Libro de buen amor*, cuando al gozoso Arcipreste lo apresan y lo conducen a donde el cardenal don Gil de Albornoz, el arzobispo de Toledo:

çiegos bien commo vestiglo,
del mundo non vemos nada. [209]

¿Qué razón lleva a Reyes a cerrar su texto con estos versos del Arcipreste? En sus investigaciones filológicas para anotar y prologar la edición del *Libro de buen amor* (La Lectura, 1917), que realizó en la Sección de Filología del Centro de Estudios Históricos, simpatizó con Juan Ruiz, no sólo por ser el "poeta más personal que tuvo la Edad Media

[207] Tomado de Julio Caro Baroja, "Relación burlesca en el rigor de las desdichas", *ibid.*, p. 413.

[208] *Danza de la muerte*, poema castellano del siglo XI, había permanecido en facsímiles en la Biblioteca de Manuscritos de San Lorenzo El Escorial, y el hispanista Florencio Janer lo editó en París en 1856. Reyes conoció quizás una edición más moderna, la que Foulché-Delbosc editó y publicó en Barcelona en 1907.Véase *Danza de la muerte*, enriquecido con preámbulo, facsimile y explicación de las voces mas anticuadas, publicado enteramente conforme con el códice original por Don Florencio Janer, en Casa de Mme. Denné Schmitz, Librería española, París, 1856.) [Disponible en http://www.forgottenbooks.org/ desde 2003.]

[209] La copla completa dice: "De los bienes deste siglo / non tenemos nós pasada; bevimos en gran peligro, en vida mucho penada; çiegos bien commo vestiglo, / del mundo non vemos nada." (Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de G. B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid, 2001, p. 467.)

española", sino también por su tendencia satírica sin afanes moralistas.[210] Dentro de las obras medievales, además, ¿no parece contrastar el *Libro de buen amor* con la *Danza de la muerte*? Si en la primera se celebra la necrofilia, en la segunda se celebra lo contrario, la vida, pues el personaje de Trotaconventos personifica el amor profano. Y cuando ella muere, en lugar de resignarse, el Arcipreste eleva un canto de protesta contra la muerte por arrebatarle a Trotaconventos, el gozo de su vida:

> ¡Ay muerte, muerte seas, muerte e mal andante!
> Mataste a mi vieja, ¡matases a mí antes!
> Enemiga del mundo, que non as semejante,
> de tu memoria amarga non es que non se espante.[211]

La dualidad entre *Danza de la muerte* y *Libro de buen amor*, entre la ceguera y la luz, entre la hipocresía del pícaro y la desfachatez del mendigo, mantienen el contrapunto literario de *Cartones de Madrid*. Insistamos en que no hay nada de ficción en los cuadros de ciegos que Reyes trazaba de las calles madrileñas. Relatos de viajeros más o menos contemporáneos a él reconfirman esa *realidad* de mendigos ciegos pidiendo limosna a cambio de coplas o de encender un fósforo o de acarrear maletas en las estaciones de tren. Rubén Darío reportaba para *La Nación* de Buenos Aires el 4 de 1899: "los mendigos, desde que salto del tren, me asaltan bajo cien aspectos".[212] El novelista Pío Baroja registró igualmente en sus memorias esa abundancia de ciegos mendigos, y la encontró paralela a la de bohemios y desempleados, población que se había acentuado a comienzos del siglo XX, según él, por la crisis de 1898:

> […] probablemente por el vacío hecho por los políticos a todos los que no fueran sus amigos, y quizá también por la pérdida de las colonias, que naturalmente restringió el número de empleos en España, al verse tantos hombres en las proximidades de los treinta años sin oficio, sin medios de existencia y sin porvenir, se desarrolló, principalmente en Madrid, una bohemia áspera, rebelde, perezosa, maldiciente y

[210] Véase de Reyes, "El Arcipreste de Hita y su *Libro de buen amor*", *Capítulos de literatura española, primera serie*, OC VI, pp. 15-21.

[211] Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *op. cit*., p. 424.

[212] Darío, *op. cit*, p. 40.

> malhumorada. […] Toda España se dedicaba por entonces a la gitanería con fruición. […] España tenía entonces una inclinación marcada por lo populachero.[213]

En el cuarto texto de *Cartones de Madrid*, "La fiesta nacional", Reyes se cruzó con una procesión fúnebre que regresaba del cementerio, armando una especie de carnaval en plena calle de Alcalá: "Es la juerga sorda, la juerga fúnebre, tan característica."[214] Le preguntaba al lector si no le recordaban las coplas de *La mala sombra*. Dejó esta mención entre paréntesis, sin decirnos quién era el autor ni a qué género pertenecía; sólo agregó que hay en *La mala sombra* unas palabras de verdugos y de camposantos. Preguntémonos si no se refería al popular sainete compuesto por Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *La mala sombra*, donde uno de los personajes femeninos, Pepa la Garbosa, le implora a su amante que le tenga compasión, sí, con palabras de un patetismo enfermizo:

> No seas tirano / no seas verdugo; / dime lo que quieras / pa yo hasé tu gusto. / ¡Píeme er pan que me gano; / píeme el agua que bebo; píeme que lloro y lloro; / píeme que vuele y vuelo; / píeme que mate y mato; / píeme que muera y muero; / ¡Píeme la vida![215]

Esa obsesión populachera contagiaba por supuesto a los intelectuales. Por eso en "La fiesta nacional", Reyes deslizó la anécdota de Ventura de la Vega, un escritor argentino-español, quien a punto de fallecer, "reúne a sus deudos e íntimos para revelarles el secreto de su vida […]: – ¡Me carga *el* Dante! – les confiesa".[216] Ya Unamuno, en un artículo para *La Nación* de Buenos Aires del 6 de enero de 1908, había narrado esta anécdota para lamentarse de lo mismo: "Sí, a las gentes de letras de España, por lo común, les carga el Dante; el Dante y todos los que como él son altos y hondos les resultan unos lateros."[217] ¿Qué extraña

[213] Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino (memorias). Final del siglo XIX y principios del XX – Galería de tipos de la época*, Porrúa, México, 1989, pp. 16-20.

[214] Reyes, *Cartones...*, OC II, p. 55.

[215] Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *La mala sombra. Sainete lírico en un acto*. Música del maestro José Serrano. Estrenado en el Teatro de Apolo (Madrid), el día 25 de septiembre de 1905. Disponible en http://lazarzuela.webcindario.com/ARGUM_PDF/LAMALASOMBRA.pdf [Consultado el 2 de marzo de 2014].

[216] *Cartones...*, OC II, p. 56.

[217] Unamuno, *Literatura y literatos*, *Obras completas IV*, ed. de Manuel García Blanco, Escelicer, Madrid, 1966, p. 622.

paradoja permitía que ese decadente popularismo español, que se solazaba en lo fatal y despreciaba la vida y la inteligencia, invadiera también la "alta cultura"?

CONTRA EL FATALISMO DEL 98

El 28 de febrero de 1920, en el semanario *España*, Reyes publicó el artículo "España y América". En él, denunció *explícitamente* lo que en sus *Cartones de Madrid* había hecho *implícitamente* –el vicio intelectual de los españoles de mirar con sorna a España y más aun a Hispanoamérica: "Es muy fácil continuar la burla; pero lo importante sería crear, otra vez, el sentido de la seriedad."[218] Fue incluso más enfático. Denunció que al menos él, a fuerza de la observación y del estudio de la tradición literaria, ya había vislumbrado el sentido histórico de España. En cambio, algunos de sus colegas peninsulares seguían en la diatriba *quevediana*; sumidos en la derrota de 1898; nostálgicos por la pérdida de Cuba y de las últimas colonias de ultramar:

> ¡Ay, si España se decidiera a confiar un poco en sí misma, a esperar más de los actos que de los epigramas! Entonces la vida española se haría más penetrable a las preocupaciones superiores. La "redentora" revisión que data del 98, aunque combatía un mal de ensimismamiento, ha traído al fin otro mal del mismo linaje. Tanta introspección acusadora ha acabado por crear una atmósfera sofocante, de cuarto cerrado. No vendría mal abrir las ventanas. […] No vendría mal pensar en América.[219]

El crítico Jorge Rodríguez Padrón ha observado también, en varios textos de *Cartones de Madrid*, esa "atmósfera sofocante" y como de "cuarto cerrado", y ha interpretado el libro de Reyes como una diatriba contra el "castizo egocentrismo castrador" de la intelectualidad española, contra su *ensimismamiento* u *ombliguismo*.[220] El problema peninsular adquiría otros matices –y quizás otras soluciones– si se miraba bajo otra óptica.

[218] Reyes, "España y América", *Páginas adicionales*, OC IV, p. 567.
[219] *Ibid*., p. 568.
[220] Rodríguez Padrón, "Alfonso Reyes y el Madrid posible", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 1993, núm. 22, pp. 203-218, p. 207.

Bastaba abrir las ventanas para darse cuenta de que lo hispánico, derramado en los países de habla española de América y no reducido a la soledad de las llanuras de Castilla, presentaba otros matices. ¿No hay, implícita, una crítica contra el afán europeísta? La intelectualidad española aspiraba a europeizarse a como diera lugar. Reyes, en el séptimo texto de *Cartones de Madrid*, "Manzanares y Guadarrama", jugó a poner en duda esas aspiraciones. Parodió el proverbio madrileño "*Nueve meses de invierno, y tres de infierno*", para lamentarse de que el corto verano empañe –*africanice*– el *europeísmo* del resto del año. Maldijo al pequeño río Manzanares de no ser un río navegable como los de Francia. Maldijo también la sierra del Guadarrama por no apaciguar el calor del verano, y por aumentar el invierno con un viento seco que produce una tos carrasposa, de donde viene la "articulación profunda de la *j* española". ¿Por qué parodiaba estos lugares comunes?

Uno de los intelectuales españoles más deseosos del europeísmo era Ortega. Ya en 1914, en su celebrado ensayo *Meditaciones del Quijote*, había invitado a aceptar las circunstancias geográficas de la realidad española:

> Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda cultura: "salvar las apariencias, los fenómenos". Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea. Preparados los ojos en el mapamundi, conviene que los volvamos al Guadarrama. Tal vez nada profundo encontremos. Pero estemos seguros de que el defecto y la esterilidad provienen de nuestra mirada. Hay también un *logos* del Manzanares: esta humildísima ribera, esta líquida ironía que lame los cimientos de nuestra urbe lleva, sin duda, entre sus pocas gotas de agua, alguna gota de espiritualidad.[221]

Gutiérrez Girardot sugirió que *Cartones de Madrid* podía ser una respuesta a *Meditaciones del Quijote* (1914). Si Ortega pretendía hacer una interpretación de la realidad española con base en la filosofía y en la sociología –volver abstracta la realidad–, a Reyes le bastaba la riqueza de la tradición literaria española, lo que no impedía la comprensión del contexto sociopolítico.[222] Ya el propio Reyes había dicho, en sus primeros "Apuntes sobre José Ortega y Gasset" (1916), que en *Meditaciones del Quijote* había visto un fin

[221] Ortega, *Meditaciones del Quijote*, p. 78.
[222] Gutiérrez Girardot, "Alfonso Reyes y la España del 27", en *Ensayos sobre Alfonso Reyes…*, p. 144.

esencialmente político, no literario; que a Ortega le interesaba no ver el mundo como es sino como le convenía.[223] Ciertas diferencias entre la sensibilidad de Reyes y Ortega con respecto a la realidad española, en efecto, pueden comprobarse sin necesidad de forzar nada en algunos escritos de ambos fechados entre 1914 y 1917, es decir, durante los años de la Primera Guerra Mundial. Alfonso García Morales lo reafirma al advertir que las expresiones de España "carpetovetónica" y España "posible", que Reyes usó en *Cartones de Madrid*, proceden también de *Meditaciones del Quijote*.[224] En el primer tomo de *El Espectador* (La Lectura, Madrid, 1916), sin embargo, Ortega llamaba a desarrollar la capacidad de observación, condición esencial para el auténtico escritor:

> El primer mandamiento del artista, del pensador es mirar, mirar bien el mundo en torno. Este imperativo de contemplación, o *amor intellectualis*, basta a distinguir la moral del Espectador de la que establecen los *activistas*, no obstante sus múltiples coincidencias.[225]

Los *activistas*, se entiende, serían los políticos; el Espectador (con mayúscula), en cambio, sería el artista o el escritor, cuya primera intención es elevar un reducto contra la política y compartir la voluntad de pura visión, de teoría. Con este Ortega de *El Espectador* fue con quien Reyes más simpatizó. A Pedro, en una carta del 3 de julio de 1916, le contó que en Ortega encontraba al único colega español "con quien siento que, entre palabras, se guiña mi alma".[226] Hay un corto texto de Ortega, titulado "Estética del tranvía" (*El Espectador-I*, 1916), que pudo haber inspirado "La prueba platónica", el catorceavo texto de *Cartones de Madrid*. En él, Ortega lamentaba el modo insistente y casi táctil con que el "macho ibérico" mira a la mujer en el tranvía, en vez de asumir una mirada más ética –por lo mismo más estética– basada en la contemplación platónica y hasta en los misterios poéticos

[223] Véase de Reyes, "Apuntes sobre José Ortega y Gasset", *Los dos caminos, Simpatías y diferencias. Cuarta serie*, OC IV, p. 260.

[224] Alfonso García Morales, "Alfonso Reyes en España. Salvaciones del exilio, perdiciones de la diplomacia", en *Viajeros, diplomáticos y exiliados en España (1914-1939)*, ed. de Carmen de Mora y Alfonso García Morales, vol. 1, Peter Lang, Bruselas, 2012, pp. 111-131, p. 117.

[225] Ortega y Gasset, "Ideas sobre Pío Baroja", *El Espectador I*, *Obras completas II*, Alianza-Revista de Occidente, Madrid, 1983, p. 98. Véase también Ortega, *Ensayos sobre la generación del 98 y otros escritores españoles contemporáneos*, Revista de Occidente-Alianza, Madrid, 1981, p. 121.

[226] De AR a PHU, ed. de JJL, tomo II, p. 263.

sugeridos por Mallarmé.[227] Reyes, a quien le fascinaba Mallarmé, hizo mucho caso de aquella mirada estética propuesta por Ortega. Sólo que en "La prueba platónica" su mirada es incapaz de despojarse de lo táctil del macho mexicano o ibérico; no pasa la prueba ética o platónica y se lamenta de *solamente* contemplar a las muchachas madrileñas que se pasean por la Puerta del Sol en vestidos sueltos y primaverales. La filosofía de Platón resultaba un triste consuelo, porque se resignaba a amar sin poseer:

> Calle de Alcalá o de Toledo. Mujeres rudas o finas. Todas hermosas. Una tras otra con una frecuencia desesperante. Ritmo inagotable, melodía de ojos y cabelleras, marcha infinita de los pies. Un mareo, una fuga general de deseos, hasta que no os quedáis fríos y perfectos, como el mismo cristal. No conozco mejor prueba de la escala platónica que el ver desfilar por Madrid las mujeres bellas. Cada una pone una nota propia al concierto.[228]

La descripción no se queda allí. En aras de dialogar con la tradición literaria, su elemento de trabajo en el Centro de Estudios Históricos, Reyes añadió, como colofón, la estrofa de un romance de Góngora. Se trata de un reproche a Cupido por someter al espectador a la vista de tantas muchachas guapas:

Tan asaeteado estoy,
que me pueden defender
las que me tiraste ayer
de las que me tiras hoy.
Si ya tu aljaba no soy,
bien a mal tus armas echas,
pues a ti te faltan flechas
y a mí donde quepan más.
Ya no más, ceguezuelo hermano,
ya no más.[229]

Reyes aceptó la invitación de Ortega de "mirar bien el mundo en torno", y vio la realidad madrileña sin tanto pesimismo. Sin embargo, por encima de la realidad palpable, había ya un imaginario demasiado fuerte, oscuro, negativo que ni Darío –ni antes Gautier– habían logrado vencer. No hay nada gratuito en que, para la portada de la primera edición de *Cartones de Madrid*, que salió en México en la editorial Cvltura, Julio Torri y Augusto

[227] Véase de Ortega, "Estética del tranvía", *El Espectador I*, *Obras completas II*, *op. cit*., pp. 33-39.
[228] *Cartones...*, OC II, p. 78.
[229] Tomado de *Cartones…*, OC II, p. 79.

Loera y Chávez escogieron la estampa número 16 de los *Caprichos* de Goya: "Dios la perdone: y era su madre". A vuelta de correo, tras recibir desde México los primeros ejemplares, Reyes le respondió a Julio Torri que la imagen de la portada "es un verdadero acierto, y algunos amigos exigentes de aquí a quienes lo he mostrado, opinan lo mismo".[230] La portada no tiene nada de gratuito porque el nombre de Goya aparece varias veces en *Cartones de Madrid*. Reyes llegó a preguntarse si, ya que los pintores impresionistas inventaron las brumas del Támesis, "¿no habremos de creer que Madrid es hijo de Goya? ¿De dónde pudieron salir esos mancos y cojos, bizcos y tuertos, gigantes, enanos, mudos, corcovados y patizambos?"[231] ¿Retrató Goya fielmente la realidad española? Reyes dudó de ello. Los graciosos enanos y bufones que a ratos aparecen en los cuadros de Velázquez (Maritornes, por ejemplo, en *Las meninas*) contrastan con la "verdadera aberración", con el "absurdo" de *Los caprichos* y las *Pinturas negras* de Goya.[232]

La estética goyesca, por lo tanto, era tardía: "no viene del Renacimiento".[233] Es decir, no viene de la herencia clásica ni es tampoco necesariamente una herencia medieval: "Entre un pintor y otro hay todo un latido filosófico".[234] La diferencia entre el *renacentista* Velázquez y el *romántico* Goya obedece a una cuestión de mentalidades. Pero por aquellos años, en las páginas de *Meditaciones del Quijote*, Ortega pensaba lo contrario. De hecho, el cartón de Reyes "Teoría de los monstruos" se me antoja una contestación a Ortega. Porque Goya, para Ortega, era el pintor de la esencia de España; aun más, el pintor atemporal –sin historia– que provenía de una cultura impresionista, es decir, "condenada a no ser una

[230] Carta de Alfonso Reyes a Julio Torri, Madrid, 20 de septiembre de 1917, en Julio Torri, *Epistolarios*, ed. de Serge I. Zaïtzeff, UNAM, México, 1995, p. 87.

[231] *Cartones…*, OC II, p. 68.

[232] La primera serie de dibujos de *Los caprichos* de Goya, publicada en 1799, constaba de ochenta bocetos; las llamadas *Pinturas negras* datan de 1820 y 1823 en su residencia de los suburbios de Madrid, La Quinta del Sordo. Véase de nuevo *Goya en el Prado*: https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/inicio/.

[233] *Cartones…*, p. 53.

[234] *Idem*.

cultura progresiva".[235] El pathos, el fatalismo, la "bárbara gravedad" de Ortega consideraba a Goya como un pintor prehistórico:

> Encerrado en la cueva de Altamira, Goya hubiera sido el pintor de los *uros* o toros salvajes. Hombre sin edad, ni historia, Goya representa –como acaso España– una forma paradójica de la cultura: la cultura salvaje, la cultura sin ayer, sin progresión, sin seguridad; la cultura en perpetua lucha con lo elemental, disputando todos los días la posesión del terreno que ocupan sus plantas. En suma, cultura fronteriza.[236]

Para Reyes, en cambio, Goya sí tiene historia. No hay tal carácter discontinuo del que hablaba Ortega en la historia de la cultura –de la pintura– española. No: "Ya se sabe que Goya pintó monstruos como antes los había pintado Velázquez."[237] Claro: Velázquez vivió en la edad imperial de España, y de ahí que su visión de lo monstruoso tuviera cierta actitud risueña, graciosa, aristocrática. Goya, por su parte, padeció la decadencia imperial de España, y de ahí su pintura pesimista. Ortega, sin embargo, *generaliza* esta actitud de Goya a la de todo genio español. Para él, todo parte del *caos* (rasgo de lo español) como si nada hubiera sido antes. Aun más, Ortega pretende fundar la pintura de Goya como representativa del "carácter bronco, originario, áspero de nuestros grandes artistas y hombres de acción".[238] Reyes, sin mencionar a Ortega, insiste en lo contrario. Pone en práctica su propia "teoría de los monstruos", no en términos librescos o demasiado eruditos, sino narrativos. Se interna en la realidad a la manera de un pintor, a través de una caminata por los barrios bajos de Madrid. Quiere experimentar las dos visiones o representaciones estéticas por sí mismo. Primero penetra, con la visión aristocrática de Velázquez, en los barrios pobres de Madrid que por aquella época, ante la escasez que había traído consigo la Gran Guerra, se le antojaban verdaderamente miserables.

Bajo la óptica de Velázquez se solaza con lo pintoresco de las primeras impresiones, puesto que conserva su posición aristocrática. Pero luego asume la óptica de Goya, para

[235] Ortega, *Meditaciones del Quijote*, p. 155.
[236] *Idem.*
[237] *Cartones…*, OC II, p. 53.
[238] Ortega, *Meditaciones del Quijote*, p. 55.

penetrar más a fondo y, conforme abandona la posición del pintor aristocrático y del "burgués conformista", ya no se espanta sino que se le hacen normales tantos deformes, tantos "monstruos" de las barriadas miserables, al punto de empalagarse y regodearse en lo grotesco: "Y nace así un pesimismo hueco y sin dogma: un pesimismo de los ojos, del tacto, de todo el sentido muscular."[239] Ortega insistía en que la pintura de Goya, como los productos mejores de la cultura española, "contienen una peculiar inseguridad".[240] Para Reyes, en cambio, tal inseguridad era infundada y, por el contrario, se trata de una gran seguridad: "Hay pueblos que tienen fortaleza de Rey: ríen de los deformes y les hacen representar escenas de travesura. Pasan junto al mal sin dolerse. Sienten la herida y la equivocan por cosquilleo."[241] Por lo tanto, lo que Ortega señalaba en Goya, ¿no se trataba más bien de un espíritu infantil, de un infantilismo, de un pesimismo hueco y sin dogmas? De ahí que Reyes cierre "Teoría de los monstruos" evocando con signos de admiración a Guignol: "¡Oh Guignol, Guignol! Nadie quiere tomar en serio a Polichinela."[242] ¿A qué está refiriendo con estos nombres?

En la *commedia dell'arte* de la Italia del Renacimiento nació el personaje o la marioneta de la Polichinela, un criado con aire de filósofo que, jorobado y de nariz ganchuda, mira todo con aire de resignación; en la comedia francesa, más tarde, se conoció como Monsieur Guignol.[243] ¿Se trata de una referencia burlesca al pesimismo *filosófico* con el que trataba de verse la realidad española? ¿Se trata de un ataque velado a Ortega? Si en sus "Apuntes sobre José Ortega y Gasset" (1916), Reyes reprochó que *Meditaciones del*

[239] *Cartones…,* OC II, p. 53.

[240] Ortega, *Meditaciones del Quijote*, p. 156. Dicho sea de paso, Julián Marías, en un pie de página de su edición crítica, señaló que esta observación de Ortega inspiró *La realidad histórica de España* (1954) de Américo Castro, cuyo primer capítulo se titula así: "España, o la historia de una inseguridad".

[241] *Cartones...*, OC II, p. 53.

[242] *Ibid*., p. 54. Valga aclarar que la Polichinela es un personaje de origen napolitano, de la Comedia del arte, y que al parecer fue inventada por Silvio Fiorillo. Véase de Joaquín Álvarez Barrientos, "Prólogo ´All' Improvviso´", *La comedia del arte: materiales escénicos*, ed. de Ana Isabel Fernández Valbuena, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006.

[243] Véase de César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 133.

Quijote tuviera un fin esencialmente político, no literario: ver el mundo no como él es sino como le convenía, ¿acaso no critica lo mismo en Goya? Sin negar ninguno de sus méritos artísticos, ni mucho menos la memoria histórica de los aguafuertes de sus *Desastres de la guerra*, de algún modo Reyes quiso *satirizar* al *satírico* Goya, *hacer farsa* a la farsa y a la tragicomedia de sus *Caprichos*.

Goya, de acuerdo al crítico Rafael Casariego, compartió el humor del más rancio abolengo, "que nos hace recordar al viejo Arcipreste de Hita, a Rojas, a Gracián y a Quevedo".[244] Sólo que su impresionante desfile de sueños y visiones, de ser una crítica a la realidad española, acabó por convertirse en una para-realidad. Y a fuerza de parodiar esa para-realidad grotesca y lírica que Quevedo y Goya crearon de España, Valle-Inclán llevó este género burlesco hasta sus últimas consecuencias en sus *esperpentos*. El personaje Max Estrella –típico engendro del pesimismo español– lo reafirma en la escena duodécima de *Luces de bohemia* (1920): "el esperpentismo lo ha inventado Goya".[245] Y aún más: "España es una deformación grotesca de la civilización europea."[246] No deja de ser un gran acierto que en el texto decimosexto de *Cartones*, "Valle-Inclán, teólogo", el mexicano ya se atreviera a dibujar una caricatura del escritor español a la manera de un esperpento:

> Don Ramón es una figura rudimental, de fácil contorno: el mirarlo incita a dibujarlo: con dos circulitos y unas cuantas rayas verticales queda hecha su cara (quevedos y barbas); y con cuatro rectas y una curva, su mano derecha (índice, cordial, anular, meñique y pulgar). Cara y mano: lo demás no existe, o es sólo un ligero sustentáculo para esa cara y esa mano. De hecho, nada más necesita el maestro definidor: la cara es el dogma, y la mano es el comentario.[247]

[244] Rafael Casariego, "Estudio preliminar", en Miguel Seguí y Riera, "*Los Caprichos" de Goya. Colección de 80 estampas grabadas al aguafuerte*, Ediciones de la Mota, Madrid, 1978, p. 13.

[245] Citado por Jesús Rubio Jiménez, *Valle-Inclán: caricaturista moderno. Nueva lectura de "Luces de bohemia"*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006, p. 23. [La cita original está en Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Austral, Madrid, 1968, p. 132.]

[246] Valle-Inclán, *op. cit*., p. 106. El crítico Jesús Rubio Jiménez, puesto a analizar a fondo la relación entre Goya y Valle-Inclán, consideró que el interés del escritor gallego por el pintor aragonés nació tras la lectura del poema "A Goya" de Rubén Darío (incluido en su poemario *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, 1903); también por los exposiciones que de los *Desastres de la guerra* y de las *Pinturas negras* empezaron a abundar en Madrid a propósito del estallido de la Primera Guerra Mundial (véase de Rubio Jiménez, *op. cit*., especialmente el primer capítulo, "El esperpentismo lo ha inventado Goya", pp. 21-52).

[247] *Cartones...*, OC II, p. 85.

De ahí que, entre las referencias o representaciones artísticas de Madrid, Reyes eligiera las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos entre sus preferidas. El mismo gusto lo compartía Ramón Gómez de la Serna, quien al prologar la edición para Espasa-Calpe de *Escenas matritenses*, elevó este texto de Mesonero Romanos al grado de una guía psicológica de Madrid: "Sólo un observador como él podía encabezar ese casticismo vago y gracioso, señalando sus esquinas, sus escenas y sus escenarios."[248] ¿No aplica esta misma observación para *Cartones de Madrid*? Aplica, sí, pero sin la "alabanza nacionalista" dada por Mesonero Romanos y con una discreta invitación, como lo vio Gutiérrez Girardot, para que los mismos españoles denunciaran involuntariamente sus vicios. [249] Si concebimos *Cartones…* como una "guía psicológica" de la capital española cobraría mayor sentido el último texto, "Giner de los Ríos", donde Reyes retrató al fundador del Instituto Libre de Enseñanza, no como el típico pedagogo krausista, sino como un místico a la manera española: "cargado de ideales prácticos y positivos".[250] A la improvisación callejera de la Generación del 98, "hija de su propia desesperación", Giner representó, para él, "lo orgánico, lo institucional", algo de lo que él mismo no quería desprenderse y que pondría en práctica a su regreso a México en 1939.

Los asuntos de *Cartones de Madrid*, por lo tanto, no son exotismos o teorías sociológicas exógenas; están tomados de la vida diaria. El ejercicio de filólogo del Centro de Estudios Históricos, como vemos, legitimó a Reyes para criticar tanta chulería y provincianismo, y en "Voces de la calle" denunció una zarzuela de moda: "Todo este año me ha rascado las orejas *El amigo Melquiades*." [251] Era un popular sainete de entonces, compuesto en 1914 por un dramaturgo de quien muy pocos se acuerdan ahora: Carlos

[248] Gómez de la Serna, "Prólogo", Ramón de Mesoneros Romanos (El Curioso Parlante), *Escenas matritenses*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942, p. 13.

[249] Gutiérrez Girardot, "La utopía de América en Alfonso Reyes", en *Ensayos sobre Alfonso Reyes…*, p. 82.

[250] *Cartones…*, OC II, p. 88.

[251] *Ibid.*, p. 74.

Arniches. Él, según Gloria Hervás, explotó hasta la saciedad la gitanería y la chulería, la jerga del pueblo bajo, la vida perezosa de los mendigos y los pícaros de Madrid:

> De este mundo de chulos y majas surgió Carlos Arniches (1866-1943), que residió casi toda su vida en Madrid, y de cuyos barrios bajos (Lavapiés, Rastro, La Paloma) tomaría tipos, asuntos y, sobre todo, el lenguaje, todo ello convenientemente manipulado por su genial venia cómica. Sus sainetes extensos, *El santo de la Isidra* (1898) y *El amigo Melquíades* (1914), giran en torno a un tipo de popular (el pinturero, el fresco) o tejen un sencillo enredo amoroso que siempre terminará en la vicaría.[252]

Aunque hacia 1917 todavía no existía la masificación impuesta por las radiodifusoras comerciales –tampoco existía la televisión–, las compañías de zarzuelas dominaban el entretenimiento con sus sainetes y zarzuelas que exaltaban los valores procedentes del sustrato cultural más bajo y hacían *tabula rasa* de toda jerarquía intelectual. Tal fenómeno podía presentarse en las grandes ciudades, aun en Londres o París, pero en Madrid se agudizaba porque contagiaba también a la alta cultura. ¿Qué extraña paradoja permitía que ese decadente popularismo español, que se solazaba en lo fatal y despreciaba la vida y la inteligencia, invadiera también la "alta cultura"? Una respuesta posible acaso se pueda encontrar al profundizar en *El suicida*, el primer libro que Reyes publicó en Madrid.

[252] Gloria Hervás Fernández, *La sociedad española en su literatura. Análisis de textos de los siglos XVIII, XIX y XX. Volumen II: Siglo XX*, UCM: Editorial Complutense, Madrid, 2010, p. 57.

CAPÍTULO 3

EL SUICIDA: UN TRATADO DE VITALIDAD

> "Su libro de ensayos me ha proporcionado el picante placer de una gran remoción de ideas. Se publican en España muy pocos libros de esta familia y así los que vienen a nuestras manos hay que amarles en seguida."
>
> Eugenio D'Ors, "Carta a Alfonso Reyes", (17 de diciembre de 1917).

INTRODUCCIÓN A *EL SUICIDA*

Se trata de su primer libro publicado en España. Apareció en Madrid el 7 de abril de 1917 en el tomo V de la Editorial Cervantes.[253] Se compone de once textos o ensayos: "El suicida", "Dilucidaciones casuísticas", "La sonrisa", "Los desaparecidos", "La conquista de la libertad", "Nuevas dilucidaciones casuísticas", "El misticismo activo", "El criticón", "El fraude", "Monólogo del autor" y "Dedicatoria". En cada ensayo hay, además, subtítulos que indican añadiduras de otros artículos previamente publicados en revistas de México. Si se leen de principio –si se releen– se advierte que el libro tiene cierta unidad. Los diversos elementos de cada ensayo casan entre sí a la manera de una elipsis que va como encerrando un tema dominante en el libro: la rebeldía contra la resignación y el fatalismo, es decir, la actitud vital ante el mundo. La cantidad de referencias presentes en *El suicida* hacen, sin embargo, que sea casi imposible ponerlo en función de una temática exclusiva. De ahí que este libro haya carecido de análisis exhaustivos y que, por lo general, los investigadores se hayan acercado a él de una manera un tanto marginal.

[253] Reyes, *Historia documental…*, OC XXIV, p. 173.

Para Phillip Koldewyn, por ejemplo, los once ensayos de *El suicida* exploran un mismo problema: "el de si existe o no una verdadera libertad humana".[254] Para Evodio Escalante, por otra parte, es el libro más contestatario de Reyes. Escalante lo contrasta con el "Discurso por Virgilio", que Reyes escribió siendo ministro plenipotenciario de México en Brasil hacia 1931, o en contraste con otros textos posteriores, para resaltar en *El suicida* una gran dimensión crítica hacia lo filosófico y lo político:

> Bien se advierte que el vuelo de este primer Reyes está por encima de concepciones estrechas. Sus reflexiones desbordan las letras y se proyectan sobre un fondo de inminente filosofía. Nada puede sujetarlo. Espíritu y rebelión han devenido sinónimos. Por esto, su idea de la crítica tiene que ver con un rebasamiento del yo que logra fundirse, transustanciarse con su objeto, volverse su semejante.[255]

Mientras escribía *El suicida*, en efecto, Reyes no tuvo ninguna relación con el Estado mexicano, y en ello radica, para Escalante, la riqueza intrínseca de este libro. Para Ignacio Sánchez Prado, igualmente, el tercer ensayo de *El suicida*, "La sonrisa", representa un contrapunto a la cultura oficializada que comenzaba a forjarse bajo el régimen de Venustiano Carranza.[256] Para él, en general, *El suicida* es "una de las manifestaciones más intensas de la literatura mexicana en torno a la afirmación de la vida, la cultura y la libertad".[257] De manera más específica, para Mora Lomelí, es un compendio de sabios consejos para la vida práctica: "*El suicida* n'est donc pas une considération sur des abstractions, mais la réflexion sur une réalité concrète, existentielle."[258] Para él, guarda estrecha relación con los tratados de Gracián, tales como *El héroe* o *El criticón*. Hay un apartado dentro de "La conquista de la libertad", el quinto ensayo de *El suicida*, que se titula "La filosofía de Gracián", en donde Reyes cita a este tratadista para definir la clave de sus dilucidaciones: "Emprendo formar

[254] Phillip Koldewyn, "Dos libros filosóficos de Alfonso Reyes", en *Boletín de la Capilla Alfonsina*, núm. 20 (abril-junio de 1971), pp. 8-15, p. 8.

[255] Evodio Escalante, "El concepto de la crítica en Alfonso Reyes", *Las metáforas de la crítica*, Joaquín Mortiz, México, 1998, pp. 40-57, pp. 47-48.

[256] Ignacio Sánchez Prado, "Alfonso Reyes y el duelo de la historia", en *Intermitencias americanistas. Estudios y ensayos escogidos (2004-2010)*, UNAM, México, 2012, pp. 39-60, pp. 41-43.

[257] Sánchez Prado, "*El suicida*: arte y pensamiento de la miscelánea Alfonsina" (prólogo), en Alfonso Reyes, *El suicida*, UANL, Monterrey, 2011, p. 13.

[258] Mora-Lomelí, *op. cit*., p. 584.

con un libro enano un varón gigante."[259] Era tanto el interés de Reyes por Gracián que en 1918, un año después de salir *El suicida*, editó una antología de tres de sus tratados: *El Héroe*, *El Discreto* y *El Oráculo*.[260] En este sentido, según Mora Lomelí, *El suicida* es un tratado que prepara o anuncia un plan de acción. De forma parecida también lo ha visto así el académico estadounidense Robert T. Conn:

> Perhaps more than anywhere else, in his 1917 collection of fictional/critical essays, *El suicida*, Reyes laid bare this process of authorial reconstruction. In these texts, which are informed by medieval and Golden Age literature and modern philosophy, Reyes built an organic rational mode of culture so as to incorporate within the institution of Spanish literature the "spiritual rebellion" of Unamuno, Azorín, and Baroja as well as the modernity that they critiqued. Through the rational model, he recast the reflections of his colleagues as a Goethean conversation or dialoguing of voices in which the modern philosophical categories informing their discussions were harmonized with a Spanish literary tradition he equated with nonelite as well as premodern concepts and social subjects.[261]

Todo lo anterior puede ser cierto, pero conviene explorarlo paso a paso. No hay que olvidar tampoco su dimensión formal: en *El suicida* no se exponen las ideas en fila, sino a la manera laberíntica y con cierto aire lúdico y casi humorístico. Para James Willis Robb, quien llegó incluso a elaborar un cuadro sinóptico de *El suicida*, el orden interno del libro deja la impresión de una serie de cajones que el ensayista saca y devuelve a su sitio para mirar otro, de lo que resulta una especie de ensayo en series selectivas; más aun, "un sistema de líneas centrípetas que van cambiando de dominante entre ellas".[262] A pesar de la constante digresión o divagación nunca agobia lo laberíntico; al final de *El suicida*, más bien, sentimos un agradable frescor por el método de razonar libremente. Sin embargo, ante un libro que parece no tener asa por donde agarrarlo, ¿por dónde empezar?

[259] Reyes, *El suicida*, OC III, p. 257.

[260] Reyes mencionó en el prólogo los tres tratados de Gracián. Aseguró que *El criticón*, en especial, había sido el libro favorito de Schopenhauer. Véase de José Luis Losada Palenzuela, *Schopenhauer traductor de Gracián. Diálogo y formación*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2001 —especialmente el capítulo 5, "El estatus de Schopenhauer ante el diálogo con Gracián", pp. 107-169.

[261] Robert T. Conn, *The Politics of Philology. Alfonso Reyes and the Invention of the Latin American Tradition*, Bucknell University Press, Lewisburgh, 2002, p. 129.

[262] James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*, FCE, México, 1978, p. 265.

Sin afán de originalidad, sin salirnos del rigor filológico, conviene empezar por el principio. En el primer texto de *El suicida*, titulado de forma homónima, Reyes nos habla de un escritor español –nunca nos dice su nombre– que se ha suicidado de un disparo. Parece ser un escritor más o menos contemporáneo, médico de profesión, porque estuvo en Filipinas como parte del ejército español y, como tal, fue testigo del desastre colonial de 1898. Reyes, asociándolo con un santo católico, sugirió que ese médico, al volver a España, decidió hacerse novelista de corte realista o naturalista para diagnosticar lo terrible de su sociedad:

> Este militar de las guerras coloniales había probado los martirios del santo. Quemado y acuchillado por los indígenas filipinos, fue dejado por muerto con la mitad de la cara deshecha, la mano izquierda mutilada, y todo el cuerpo sangrando por mil partes. Más espiritado, más exangüe que nunca, saldría del tormento, renaciendo a una nueva vida entre las cenizas de su carne. Este médico rural había pasado por todas las inquietudes del problema sociológico, que casaba originalmente con un sentimiento epicúreo y egoísta. Y, como a todos los que predican, aunque sea el egoísmo, no le faltaba generosidad. Su visión materialista y medicinal de la vida, en vez de ascender desde el amor de la carne hasta la belleza abstracta y superior —como en la mujer de Mantinea que inspira los diálogos platónicos— baja desde la ley divina hasta la plástica arcilla humana. Sus manos de cirujano operan largamente en ella, como las del guitarrista en los nervios de la guitarra, trayendo a la categoría de calambre, espasmo y punzada, todos los deleites sin mancha que pudieron aprenderse en el cielo. Siempre hábil razonador, siempre desequilibrado en el fondo, cual el de Cervantes, nuestro Licenciado Vidriera parece un sacerdote que hubiera abusado de los secretos del confesionario. Y fue, ciertamente, un médico que abusó de las confidencias sorprendidas a la cabecera del paciente, quien suele, con la mejoría o con la crisis, ponerse comunicativo.[263]

¿Existió realmente este médico-novelista que se suicidó en la cúspide de su éxito? En sus memorias literarias, muchos años después, Reyes nos confesó que sí.[264] Se trata de Felipe Trigo, novelista del que ya muy pocos se acuerdan, pero que fue muy popular en la España de su tiempo. El 2 de septiembre de 1916, en lo que hoy es el barrio Ciudad Lineal, Felipe Trigo se mató de un balazo. Era, para entonces, el novelista que más libros vendía en España. Ni Benito Pérez Galdós ni Emilia Pardo Bazán ni Pío Baroja, otros de los novelistas

[263] *El suicida*, OC III, pp. 220-221.

[264] En *Historia documental de mis libros* (OC XXIV, p. 224) Reyes dijo que, si bien nunca leyó al novelista español, supo de él por un artículo de H. Peseux-Richard, "M. Felipe Trigo", publicado en la *Revue Hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, vol. 28, núm. 74 (1913), pp. 317-389.

de moda, lo superaban en ventas ni en producción. *Las ingenuas* (1901) y *El médico rural* (1912) son, por ejemplo, algunas de las 41 novelas que Trigo escribió en menos de quince años. El 3 de septiembre de 1916, al otro día de su suicidio, varios periódicos madrileños reportaron la noticia, no en la portada o como titular, sino como una nota marginal en las páginas interiores. *El Liberal*, por ejemplo, publicó una nota sin firma en la que hacía hincapié en cómo el famoso novelista ya había sido dado por muerto cuando lo atacaron en Filipinas los indígenas tagalos, durante una suerte de sublevación; la nota lamentaba el suicidio del novelista, desde luego, pero no dejaba de criticar la temática de sus narraciones, de las que "brotaba un perfume de carne perversa".[265] Por su parte *El Imparcial*, el diario en donde Reyes colaboraba por aquel tiempo enviando reseñas cinematográficas, también sacó una nota anónima sobre el suicidio del novelista y reprodujo la carta que éste dejó a sus familiares. En ella, Trigo se excusaba de no haber sido lo suficientemente millonario:

> Perdonadme todos. Yo estoy seguro de que nada os serviría más que para prolongar algunos meses vuestra agonía viéndome morir. Pensad que en esta catástrofe fue el motivo el ansia loca de crearos alguna posición más firme. Perdonadme. Perdonadme. Consuelo, mártir mía. Si mi vida fue una equivocación, fue generosa.[266]

¿Por qué se interesó tanto Reyes en el suicidio de Felipe Trigo? ¿Por qué omitió su nombre? ¿Por qué lo convirtió en un ente de ficción, en una entidad abstracta, en una excusa para la divagación ensayística? ¿Acaso se sintió identificado con él en lo de ser un escritor que, pese a las hondas diferencias temáticas, publicaba a diestra y siniestra para sostener a su familia y crearle "alguna posición más firme"? A fuerza de escribir día y noche, Trigo llegó a ser el primer *bestseller* de España; incluso urdió el proyecto de fundar su propia editorial, y aunque no logró consolidarlo se ingenió la manera de ofrecer sus libros a través de vendedores ambulantes en cafés y en restaurantes, sin el intermediario de las librerías.

[265] Anónimo, "La última página de un gran novelista. Muerte de Felipe Trigo", *El Liberal*, 3 de septiembre de 1916, p. 3. Disponible en *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España*: http://hemerotecadigital.bne.es [Consultado el 12 de abril de 2015].

[266] Citado por anónimo, "El final trágico de un novelista. Suicidio de Felipe Trigo", *El Imparcial*, 3 de septiembre de 1916, p. 3. Disponible en *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España*: http://hemerotecadigital.bne.es [Consultado el 12 de abril de 2015].

Reyes, aunque también buscaba el sustento a través de la escritura, no llegó a tanto. Pero recordemos que, por los días en que se suicidó Felipe Trigo, compuso su poema "El descastado", en cuya cuarta y última parte llegó a decir:

> Odio a la pobreza: para no tener que medir por peso tantos kilogramos de hijos y criados;
> para no educar a los niños en escasez de juguetes y flores;
> para no criar monstruos despeinados, que alcen mañana los puños contra la nobleza toda de la vida.[267]

Pero ¿se había suicidado Felipe Trigo por escasez de dinero si vivía con cierta comodidad en un hotel a las afueras de Madrid? Lo que Reyes sugiere es que a fuerza de explotar en sus novelas el sustrato cultural y económico más bajo, de regodearse en el erotismo enfermizo, Trigo se contagió inevitablemente de fatalismo. Sus novelas persisten en la vieja costumbre de la picaresca, esto es, "disimular el placer de las cosas insanas bajo la capa de la reforma social".[268] El éxito que tuvo entre las masas fue inversamente proporcional al fracaso entre los círculos más cultos. Si denigraba lo intelectual y lo culto, para ganarse la simpatía de lo popular y de lo inculto, ¿cómo explicar este odio a la inteligencia desde la misma inteligencia? Si deseaba crear riqueza, ¿por qué en sus novelas se regodeaba con la pobreza?

Trigo fue el principal opositor de las corrientes de pensamiento moderno que proyectaban los de la Generación del 98, a juzgar por sus juicios en *El amor en la vida y en los libros: mi ética y mi estética*.[269] En *La Altísima* (1906), una de sus 41 novelas, Trigo puso a Miguel de Unamuno de personaje con el nombre de Andrés, para burlarse de su caciquismo cultural, de su pedantería, de sus ocho hijos y de su idea de que el cultivo del intelecto fuera, en lugar de los aspectos emotivos y fisiológicos (Trigo era médico), lo

[267] "El descastado", OC X, pp. 71-72.
[268] *Ibid*., p. 223.
[269] Véase de Fernando García Lara, "Por qué se suicidó Felipe Trigo", en *Tiempo de Historia*, Madrid, año 3, núm. 25 (1976), pp. 57-65.

esencial del conocimiento.[270] Por eso, si bien Reyes evitó mencionarlo con nombre propio, resultó muy fácil para los lectores españoles de entonces identificar, en el anónimo suicida de su libro, a Felipe Trigo. El 2 de junio de 1917, al acusar recibo de un ejemplar de *El suicida* que Reyes le había enviado a la rectoría de la Universidad de Salamanca, Miguel de Unamuno lo percibió de inmediato y se lo dejó saber a su autor con estas palabras:

> *El suicida* lo he leído y con provecho. Lo tomé con interés desde que empecé su lectura pues cuando se mató el pobre Felipe Trigo –el culto a la Vida, así, con letra mayúscula, lleva a la muerte– pensé escribir sobre ello. Veo que tenemos muchas lecturas comunes y aficiones parecidas. He anotado algunos pasajes de sus ensayos con ánimo de comentarlos alguna vez. ¿Cuándo? No lo sé. Me gusta el género y me gusta como usted lo trata. Acaso haya demasiada literatura. Algo más de misticismo activo estaría mejor.[271]

Otra de las razones implícitas por las cuales Unamuno se interesó por *El suicida* de Reyes es porque, en cierta medida, el tema del "suicidio intelectual" él ya lo había tratado bastante en su novela o "nivola" *Niebla* (1914). Augusto, el protagonista de *Niebla*, es uno de esos pseudo-intelectuales que a los treinta años no ha podido curarse del veneno de unos cuantos libros de metafísica barata y anacrónica. Unamuno parodiaba al típico suicidio "intelectual", porque en el capítulo XXXI de *Niebla*, a punto de suicidarse, Augusto, indeciso, "ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de este relato".[272] Es decir, el protagonista visita a su creador Miguel de Unamuno en el despacho de la Universidad de Salamanca. Pero Unamuno no lo deja suicidarse en vista de argumentos tan estúpidos; más bien le ordena marcharse a su casa, mientras él, el autor, ya verá si lo mata o no. Esta meta-literatura llevada al extremo, en donde el protagonista y el autor se confunden y se enfrentan, no lo hallamos en *El suicida*. No era la intención de Reyes hacer una novela o una meta-novela, sino un ensayo muy personal en el que la fantasía y la belleza intrínseca emergieran del jugueteo de conceptos e ideas. Como filólogo del Centro de Estudios Históricos, Reyes

[270] Véase de José-Carlos Mainer, "Unamuno, personaje de una novela de Felipe Trigo", en *Literatura y pequeña burguesía en España (notas 1890-1950)*, Edicusa, Madrid, 1977, pp. 59-76 [p. 64].

[271] Miguel de Unamuno a Alfonso Reyes, Salamanca, 2 de junio de 1917, *Epistolario americano (1890-1936)*, ed. Laureano Robles, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, p. 435.

[272] Unamuno, *Niebla*, ed. de Germán Gullón, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, p. 235.

no desaprovechó la oportunidad de aplicar cierta filología a la narrativa de Felipe Trigo, en aras de explicarse el origen de tal actitud suicida:

> Si él [Trigo] había negado la crítica, la crítica también lo negó, relegándolo a la categoría de autor insano, al margen o fuera de la literatura. Y seguramente que en la literatura no estuvo, porque le faltaba lo esencial, que es la pericia de las letras; no sabía —deduzco de lo que le han dicho sus críticos—, no sabía poner unas letras junto a otras; ignoraba la ortografía, al grado de confundir (¿qué extraño espejismo español es éste; por qué esta confusión parece simbólica de todo un régimen, o desbarajuste social?), al grado de confundir una *vacante* con una *bacante*. No sabía escoger las palabras; ignoraba el vocabulario, al grado de hablar de las "cuestiones tranchadas". Nunca pudo usar en su recto sentido fórmulas como "sino que", "a menos que". No sabía poner unas palabras junto a otras; ignoraba la gramática hasta desconocer la existencia de los pronombres reflexivos.[273]

Que Trigo no supiera ligar unas frases con otras, ni unas páginas con otras, pero sí unos libros con otros, ¿no daba a entender que en su descuidada redacción, llena de errores, se reflejaba la moral y la política de España? ¿Hasta qué punto su suicidio no era el suicidio de la sociedad española? Reyes fue aun más lejos. Se preguntó por qué razón, para el grueso público español, el héroe literario seguía siendo el poeta Mariano José de Larra (1809-1837). ¿Lo seguía siendo por la calidad de su obra o por haberse suicidado o, aun peor, por haber dicho, antes de matarse, que escribir en España era llorar? "Si yo, fundándome en datos biográficos, asegurase ahora que Larra se suicidó por amor, toda la España nueva se alzaría contra mí para reivindicar a su mártir de la protesta nacional."[274] Reyes tenía razón: la causa del suicidio del poeta Larra el 13 de febrero de 1837 no fue, como pensaba la mayoría, por protesta contra la sociedad o el gobierno español de aquel tiempo, sino por haberse enamorado de Dolores Armijo, la amante de su padre.[275]

---

[273] *El suicida*, OC III, pp. 221-222.

[274] *Ibid*., p. 227.

[275] Esto quedó comprobado en 1919 –dos años después de haberse publicado *El suicida*–, cuando la biógrafa Carmen de Burgos publicó en Madrid la correspondencia de Larra rigurosamente documentada: *Fígaro. Revelaciones. "Ella" descubierta. Epistolario inédito* (véase de Rafael Gutiérrez Girardot, *El ensayo en lengua española en el siglo XIX*, trad. de Juan Guillermo Gómez García, GELCIL-UNAULA, Medellín, 2012, p. 37). Ahora bien, no sólo en España se hacía apología de este tipo de vida; en México, de forma no menos intensa, Ramón López Velarde, el poeta más popular durante la Revolución mexicana, celebraba la muerte de dos jóvenes en su poema "Hacia la luz" (publicado en la revista *El Eco de San Luis*, México, 3 de septiembre de 1913). La luz, según López Velarde, era la muerte: "Más… ¿qué importa? Una fosa es lo mismo que una cuna. Morirnos es ir hacia la luz" (Ramón López Velarde, "Hacia la luz", en *Obra poética*, ed. de José Luis Martínez, Archivos, París, 1999, p. 331). Como se sabe, nunca fue la poesía de López Velarde de las

El suicida es de alguna manera un anti-tratado del romanticismo mortuorio. Por amor a la vida, por lealtad a la vitalidad, Reyes recomendaba reparar en las causas de todo suicidio, lo mismo que si se tratara del español Mariano José de Larra o del colombiano José Asunción Silva, que de un iletrado o de un ignorante: "Sobre cada tumba de suicida debiera abrirse una información a perpetuidad. Sobre cada uno, escribirse un grueso volumen de investigaciones cuidadosas: así conviene al valor de la vida y a la orientación de nuestras almas."[276] Reyes se opuso a la tesis de que la sociedad o el ambiente literario *causen* el "suicidio" de un escritor. No hay causas, para él, que justifiquen el suicidio y ninguna "cultura" debería tolerar o celebrarlo como un gesto "artístico". Reyes, según Octavio Paz:

> Nunca hizo de la muerte una filosofía, como tantos escritores de nuestra lengua. Más bien la veía como la negación, la definitiva refutación de la idea misma de la filosofía. La aceptaba, no sin cierta ironía, como una prueba más de la locura cósmica […]. Ni en la esfera de la ética ni en la de la estética –menos aun en la política– predicó las virtudes equívocas de la represión.[277]

La crítica contra el "intelectualismo" desganado y destructivo no era un tema nuevo en la obra de Reyes. Desde muy joven venía ejerciendo una oposición contra quien asumía el intelectualismo como algo fatal y agobiante. En el sexto ensayo de *Cuestiones estéticas*, el titulado "Sobre las *Rimas bizantinas* de Augusto de Armas" (escrito en junio de 1909), Reyes ya reprochaba que una de las secuelas del romanticismo hubiera sido concebir el suicidio como un gesto artístico. La novela *Werther* (1774), que tantos suicidios provocó entre los jóvenes alemanes, Goethe la escribió justamente para lo contrario, para librarse de la obsesión del suicidio: "mas aquellos de sus amigos a quienes la lectura del libro arrastró a la muerte hicieron vida con materia del arte, y se contaminaron con el virus que el poeta había hecho de sí por medio de la expresión literaria".[278] ¿Cómo descontaminarse del virus *suicida* que el intelectualismo traía consigo? En febrero de 1907, a juzgar por la fecha del

---

simpatías de Reyes. Véase de Reyes, "Croquis en papel de fumar", en *Marginalia. Primera serie 1946-1951*, OC XXII, pp.151-153.

[276] Reyes, *El suicida*, OC III, pp. 228-229.

[277] Octavio Paz, "El jinete del aire: Alfonso Reyes", *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, *Obras completas*, vol. 4, ed. de autor, Círculo de Lectores-FCE, México, 2006, p. 227.

[278] Reyes, "Sobre las *Rimas bizantinas* de Augusto de Armas", *Cuestiones estéticas*, OC I, p. 112.

escrito "Alocución en el aniversario de la sociedad de alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria", Reyes ya pedía a sus condiscípulos: "Que no os agobie el enano que cabalgaba sobre los hombros de Zaratustra, que no llevéis como fardo lo que llamó Nietzsche espíritu de pesadez."[279] Esta misma idea, ir contra el espíritu de la pesadez, la volvió a repetir en el primero de sus artículos de cine –firmado a dos manos con Martín Luis Guzmán– que publicó el 28 de octubre de 1915 en la revista *España* con el título de "Justificación".[280] ¿Por qué tuvo que justificarse para hablar de cine? ¿Acaso podía ser mal visto entre la intelectualidad de entonces?

El concepto era, desde luego, de Nietzsche, para quien sin cierta ligereza no podía darse el superhombre, es decir, aquel capaz de adaptarse a todos los medios, "y ser salamandra del fuego y pez del agua".[281] Insistamos: para despojarse de ese "espíritu de la pesadez", para adaptarse a las difíciles condiciones del exilio en Madrid, para no hacer del intelectualismo una actividad fatal y agobiante, Reyes escribió *El suicida*. De ahí cierto humorismo. Reyes mencionó al dibujante Rafael de Penagos (1889-1954), el creador en España de la ilustración Art-Decó, porque él trazó, al parecer, una caricatura de Felipe Trigo.[282] La caricatura ilustra una glosa de Eugenio D'Ors que, con el título de "Il pensieroso, Le penseur y El preocupado", salió en el semanario *España* el 12 de enero de 1915. Reyes citó entre comillas parte de la glosa, para insistir en el problema de la *finalidad*. Puso énfasis en la paradoja que D'Ors vislumbró, esto es, en que el día siguiente al triunfo de la *inteligencia* se llama *melancolía*. Lo curioso es que D'Ors no hizo tampoco ninguna mención explícita a Felipe Trigo en su glosa. Hizo una interpretación de la caricatura de

[279] Reyes, "Alocución en el aniversario de la sociedad de alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria", en OC I, p. 318.

[280] Reyes, "Justificación", OC IV, p. 200.

[281] Reyes, "Visiones del Japón", en *Simpatías y diferencias. Primera serie* (1921), OC IV, p. 16. Aquí, dicho sea de paso, volvió a meditar sobre el suicidio para admitir o justificar una remota posibilidad: "¿El suicidio? Sí: hasta el alacrán, cuando se encuentra preso entre llamas, sabe suicidarse. Pero los más de los hombres tienen por superioridad zoológica el adaptarse a todos los medios, y ser salamandras del fuego y peces del agua. […] Hay quienes se suicidan para huir de la vida, y hay quienes lo hacen con ánimo de mejorar la vida" (*idem*.).

[282] *El suicida,* OC III, p. 219.

Penagos, y en la medida en que representaba al intelectual fatalista, abrumado de problemas y sin decidirse a la acción, D'Ors lo llamó "El Preocupado":

> La palabra es ésta: Preocupado, lo primero, vuelve a tu ciudad. […] Para trabajar, y aun para ensoñar más noblemente, hay que estar sentado. Mira: el parisién, el florentino lo están. ¡Mala peste a las adivinaciones de Nietzsche contra la prosa de Flaubert! Siéntate, por fin, Preocupado mío, y tranquila, largamente, en lugar de preocuparte más, piensa, trabaja. [283]

Salvo en el trabajo constante, en estar sentado y estudiando, la inteligencia no debería dejarse llevar por el espejismo de una esperanza o de un paraíso, es decir, no debería dejarse guiar por una ideología de redención o de salvación, so pena de caer en la melancolía, en la inacción o en el suicidio. Al alcanzar la cima de una montaña, ya se sabe, siempre hay más montañas. Esta crítica a la idea de finalidad, Reyes la continuó en un libro póstumo que tituló *Andrenio: perfiles del hombre* (1960). Andrenio, como se sabe, es el personaje principal de *El criticón* de Gracián. En el último ensayo de *Andrenio*, "El hombre y los hombres", Reyes lamentó el carácter finalista de la dialéctica tanto de Hegel como de Marx: "Ambos han sido finalistas. Marx, más que eso, determinista, pues todo lo vio predeterminado, trasladando así a las cosas de este mundo la controversia sobre el libre albedrío, que la teología sostiene entre el cielo y la tierra."[284] ¿Cuántos *suicidas* no ha engendrado la ideología marxista? La crítica no es contra Marx o el marxismo en sí, sino contra quienes conciben el intelectualismo como una *finalidad*, como religión trascendente o salvífica.

[283] Eugenio D'Ors, "XENIUS", "*Il pensieroso, Le penseur y El preocupado*", *España*, núm. 3 (12-II-1915), p. 8. Disponible en *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España*: http://hemerotecadigital.bne.es [Consultado el 26 de marzo de 2014].

[284] Reyes, *Andrenio: perfiles del hombre*, OC XX, pp. 479-480.

LA CASUÍSTICA LITERARIA

Hay dos ensayos en *El suicida*, "Dilucidaciones casuísticas" y "Nuevas dilucidaciones casuísticas", que invitan a profundizar en lo que entendía Reyes por la casuística. Aunque solo dos se titulen así, en general, la *casuística* inunda todos los ensayos del libro. La casuística es tan antigua como la filosofía y la ética. Provee opiniones razonables sobre cómo se debería actuar o cómo se debería justificar una conducta, y ha sido indistintamente usada por todo tipo de tratadistas religiosos, teóricos del Derecho y hasta críticos literarios que buscan explicar episodios recurrentes en determinadas obras. Recientemente, Richard B. Miller ha teorizado la casuística como una suerte de *poética*, y su definición se ajusta mucho al uso que Reyes quiso hacer de ella en 1917, esto es, un método de razonamiento práctico de las circunstancias, sin reglas o fórmulas preestablecidas, donde se privilegie la inteligencia intuitiva y vital:

> Practical reasoning requires us to be perceptive in our analysis of circumstances; without the ability to discern carefully, our moral deliberations become sterile and repetitive, insentive to the demands of the moment. Instead, casuistry requires that we provide "strong readings" of our experiences, drawing upon a wide range of diagnostic tools to help us in the difficult task of moral discernment. Seen in this way, a casuistical poetic bids us to be producers of meaning, meaning to develop our capacities of discrimination, insight, and social criticism. […] casuistry is an interdisciplinary genre, borrowing insights from the philosophy of science, legal reasoning, literary theory, comparative religion, and hermeneutics. [285]

Américo Castro, su colega del Centro de Estudios Históricos, había mencionado a varios casuistas españoles del siglo XVI, que elaboraron tratados para uso de los confesores, en aras de explicar el concepto del honor y de la honra en el teatro de Lope y Calderón.[286] El

[285] Richard B. Miller, *Casuistry and Modern Ethics: A Poetics of Practical Reasoning*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, pp. 6-7.

[286] Véase de Américo Castro, "Algunas observaciones acerca del concepto de honor en los siglos XVI y XVII", en *Revista de Filología Española*, vol. 3 (1916), pp. 1-50. Véase especialmente la última parte, en la que Castro revisa los tratados de casuistas jesuitas, como el de Fray Bartolomé de Medeina, *Breve instrucción de cómo se administra el sacramento de la penitencia* (Salamanca, 1579); o el de Juan de Pedraza, *Suma de casos de conciencia ahora nuevamente compuesta* (Salamanca, 1597). Debo la noticia de este artículo a Carlos Urani Montiel, catedrático de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

género del ensayo y de la casuística, en general, se confundía en la literatura del Siglo de Oro. La literatura y el Derecho estaban imbricados. Recordemos, además, que Reyes nunca se despojó de la toga de abogado. El manejo de la casuística ya lo había obtenido en su tesis de Derecho, *Teoría de la sanción*, que presentó en julio de 1913. Mucho de lo que discute allí anuncia lo que discutirá en varios ensayos de *El suicida*, esto es, la necesidad de una ética de la acción, pragmática, basada en el heroísmo individual y con beneficio para la colectividad. En *Teoría de la sanción*, como veremos, Reyes aplicó el *deslinde* de lo jurídico con respecto a lo ético mediante lo que Schopenhauer llama *mundo de la representación* (en donde se inscribiría lo jurídico) y *mundo de la voluntad* (en donde se inscribiría lo ético).[287] La *representación* del Derecho nunca debería verse como un espejismo o un engaño si se encuentra respaldado por la *voluntad* de lo ético, es decir, por un impulso vital más allá de la ley escrita o del discurso letrado del jurisconsulto. Reyes propuso dividir las leyes en casuísticas y abstractas. Las primeras exigen una observación aguda de las costumbres; las segundas, un estudio atento de los códigos; ambas se apoyan en lo que él llama "ficciones de la confianza", que divide en tres ramas principales: 1) ficciones de necesidad o de posibilidad; 2) ficciones técnico-éticas, y 3) ficciones imposibles.[288] La ficción imposible es la más peligrosa, pues presupone que todos los individuos tienen pleno conocimiento de la ley, tal como lo estipulaba el *Código civil* de México de 1884, basado en el afrancesado de 1870, y que Reyes ya consideraba incompatible con las necesidades modernas.[289]

Más que a los formalismos y al debido procedimiento, el Derecho ante todo debería justificarse sobre el postulado optimista de que es bueno que el hombre viva, "de que el

[287] Reyes, *Teoría de la sanción*, OC XXVI, p. 451.
[288] Reyes, *ibid.*, p. 485.
[289] *Ibid*., p. 465. El *Código Civil para el Distrito Federal y Territorio de la Baja California* entró en vigor el 24 de mayo de 1884 y tuvo vigencia hasta 1932. Durante el gobierno de Porfirio Díaz, en efecto, recibió varias enmiendas con el *Código Federal de Procedimientos* Civiles (1ro de enero de 1897), enmendado a su vez por el *Código Federal de Procedimientos Civiles* (5 de febrero de 1909), con lo cual se advierte el crecimiento hipertrofiado. (Véase de Oscar Cruz Barney, "La codificación civil en México: aspectos generales", en *Instituto de Investigaciones Jurídicas*, UNAM, pp. 16-17. Disponible en http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/7/3082/3.pdf). [Consultado el 20 de febrero de 2015.].

hombre debe vivir".[290] Si ningún sistema jurídico se origina sobre lo contrario, tampoco ninguna ética debería justificar el suicidio. Si en *El suicida* critica el crecimiento hipertrofiado del intelectualismo, en *Teoría de la sanción* critica el crecimiento hipertrofiado del Derecho, con leyes que se multiplican y trámites que se fraccionan y subfraccionan "con pantanosa fecundidad". Tanto la institución de la abogacía como la mercantilización de la "novela" que representaba Felipe Trigo, ha convertido los medios en fines. Hipertrofian la ética y el intelecto; obstruyen el camino de la voluntad humana, que se funda en el amor a la vida. Hay que tener en cuenta la fecha en que Reyes presentó su tesis: julio de 1913, es decir, un mes antes de marcharse al destierro y cinco meses después del asesinato de su padre. Por el tono de indignación o de agravio, como veremos, *Teoría de la sanción* es también un sutil memorial de agravios, un alegato jurídico. ¿Qué o a quién buscaba defender o justificar? Casi al final de su tesis leemos lo siguiente:

> ¡Desdichado pueblo aquel que tuviera que consultar el código para cada grito de alegría y de dolor! Y eso, suponiendo que todo el pueblo supiera leer. Más sabias eran las Leyes de Partida que eximían de conocer la ley, en determinadas circunstancias, a los militares que andan en la guerra, a los aldeanos que viven en despoblado, a los pastores. [...] ¡Absurdo sistema de ficciones el nuestro! [291]

¿A qué obedecía el interés de Reyes al cuestionar el conocimiento obligatorio de la ley entre todos los ciudadanos? ¿Veía en ello un impedimento al pragmatismo y a la misma vitalidad, es decir, un obstáculo de trámites y trabas legales para la acción? Aunque no hay ninguna mención explícita a su padre en *Teoría de la sanción*, resulta llamativo el pedido de eximir de la ley a los militares que andan en batalla, como si de algún modo quisiera justificar su figura. En julio de 1913, cuando defendía esta tesis, ya su padre llevaba cinco meses de haber sido asesinado (9 de febrero) en el intento de golpe de Estado contra Madero. Pero no olvidemos que ya antes, desde la Nochebuena de 1911, el general Reyes se había

[290] Reyes, *Teoría de la sanción*, OC XXVI, p. 475.

[291] *Ibid.*, pp. 486-487. Para una mayor profundización del casuismo en el Derecho antiguo, véase de Víctor Tau Anzoátegui, *Casuísmo y sistema. Indagación histórica sobre el espíritu del Derecho Indiano*, Consejo Nacional de Investigación Científica y Técnica, Buenos Aires, 1992

entregado en Linares, Nuevo León, a las autoridades del gobierno de Madero tras diezmarse el bando insurgente que había armado desde Texas. Había permanecido encarcelado en la prisión militar de Santiago Tlatelolco hasta el último día de su vida. ¿Cuántos argumentos, al menos en privado, no hubo de urdir Reyes y más aun su hermano Rodolfo, ambos abogados, para defenderlo?

Sin embargo, al haber un silencio en torno a este suceso, conviene insistir en aspectos mucho más evidentes y palpables que arroja el contexto de *El suicida*. Reyes se encontraba en el exilio y en una época de belicismo en que se tambaleaban, tanto en México como en Europa, los órdenes jurídicos de los Estados nacionales. El *Código Civil* de México, que Reyes ya había juzgado hipertrofiado por tantas enmiendas, no sólo perdía toda potestad en el exterior, sino que aun en México, durante aquellos años de Revolución, carecía de poder de coerción y convencimiento. El universalismo de la casuística, pues, invitaba de nuevo a tomar la *experiencia directa* como suma autoridad. Enfrentadas una nación y otra, o sumidas en una guerra civil, ¿no convenía volver a ciertos *casos* universales que aplicaran por igual para todos los hombres más allá de las fronteras jurídicas?

Del arsenal de sus lecturas, no pocas para entonces, Reyes vio la posibilidad de sacar muchos *casos* para justificar su exilio, su destierro, su independencia de la política. Raúl H. Mora Lomelí insistió en que la obra literaria de Reyes en Madrid está llena de "réticences qui se réfèrent à la histoire de son pays: un silence plus grand encore sur tout ce qui touche à la vie et à la mort de son père".[292] Pero la casuística le permitió a Reyes expresar ese silencio. Por debajo del umbral de lo que a simple vista se percibe, a través de un breve estímulo o de una referencia literaria, hay una retórica persuasiva que busca incitar y convencer a la audiencia –que para el caso de Reyes no era poca– de otro orden moral y ético más aferrado a la realidad de la vida.

[292] Mora Lomelí, *op. cit*., p. 595.

En “La conquista de la libertad”, el quinto ensayo de *El suicida*, Reyes trató abiertamente del caso de la difamación o del descrédito. Desacreditar, según él, consiste en escoger los flanqueos ocasionales de alguien para hacerlos pasar por su estado habitual. Por ejemplo, acusar a un rey de tirano, “porque un día de ira sagrada se exaltó contra alguno de sus aduladores”.[293] Si nos ubicamos en el contexto, a pesar de la reticencia en nombrarlo, ¿a quién, sino a su padre, se refiere cuando dilucida sobre la casuística del descrédito? En efecto, según la visión de los vencedores, su padre amenazaba pasar a la historia mexicana como el golpista y el contrarrevolucionario, como el “malo”. Hay, pues, como una suerte de argumento velado en el ensayo de “La conquista de la libertad”. Éste parece defender el concepto de que la maldad es relativa y que depende de las circunstancias. Los actos de matar y robar, desde luego, toda ley los codifica en delitos. A menudo, sin embargo, el jurado popular absuelve a ciertos delincuentes, no por ignorancia generalizada de la ley, sino por una justificación particularizada de un delito en especial:

> Si se examina de cerca en qué consiste la justificación, se verá que consiste en las “circunstancias” que acompañan al acto juzgado; en los matices del acto, en lo que le da realidad concreta y única, distinguiéndolo por sólo eso de todos los demás actos que reciben el mismo nombre. El acto juzgado ha sido tan individual, tan único, que no merece ser castigado, ser “desacreditado”. [...] Hasta el verbo matar, por demasiado genérico, nos está estorbando. Porque lo que aquí sucede es tan único, que debiera llamarse de otro modo. El uso del verbo matar —a que la pobreza del lenguaje me obliga— nos está desacreditando, y parece erigir en hábito constante lo que ha sido para nosotros una cosa excepcionalísima, única, que no pudo suceder antes ni podrá suceder después, ni haber sido ejecutada por otro, ni en otro.[294]

El suicida también abunda en argumentos de legitimación personal. Si por haberse exiliado en Madrid lo acusaban de darle la espalda a México, entonces en el cuarto ensayo, “Los desaparecidos”, Reyes afirma que la fuga no es precisamente una escapatoria de la realidad, sino una reacción a lo inmóvil. Se defiende, además, con la idea de que de los que

[293] *El suicida*, OC III, pp. 253-254.
[294] *Ibid*., p. 254.

se van nos vienen las mayores virtudes: "Los inadaptados son los motores de la sociedad."[295]

El ensayo "Los desaparecidos" parte de un mero dato estadístico:

> Una estadística reciente nos hace saber que, del primero de enero al primero de octubre, la policía de Nueva York fue requerida para buscar, en total, a mil quinientos ochenta y cinco hombres y a setecientas sesenta y seis mujeres desaparecidos de sus casas.[296]

A lo largo de cinco páginas este dato estadístico pierde la sequedad del informe y se convierte en una reflexión sobre la filosofía del viaje como fuente de conocimiento y de progreso. Para entender las razones por las cuales esos habitantes de Nueva York se marcharon o desaparecieron, Reyes no quiere esgrimir razones económicas según el materialismo, ni de índole criminal según el derecho penal. Busca resaltar el deseo de desaparecer por el solo deseo de desaparecer, y para ejemplificarlo toma un *caso* de un cuento de Robert Louis Stevenson:

> Los hombres de ciencia [observa Stevenson en su cuento "Will O'the Mill"] afirman que las aventuras de los navegantes y las emigraciones de las tribus, borradas al polvo de los tiempos, no obedecen más que a la ley de la oferta y la demanda, y a cierto amor instintivo por los precios baratos. Y no es así: las tribus que llegan hormigueando del Norte y del Oriente, si es cierto que venían arrojadas por otras, vinieron también atraídas por la influencia del Sur y del Oeste.[297]

Incluso ve un modo intenso y viril de entender la vida en otro personaje desadaptado de Stevenson, el Dr. Jekyll, que si bien ya no huye ni desaparece durante el día, de noche sí que se convierte en Mr. Hyde, y se encierra en su alcoba para consumir cocaína, planeando y hasta cometiendo perversidades, sin dejar de cumplir todas sus obligaciones a la mañana siguiente. ¿Apología de la hipocresía? ¿Cinismo? Para Reyes se trata, por el contrario, de una personalidad múltiple capaz de sacarle provecho a las contradicciones de la vida: "Lo ideal es no tener abismos en el alma; pero, quien los tenga, conviene que sepa salir todas las mañanas –buzo de sí propio–, desde el fondo del mar, sin siquiera una alga enredada en los

[295] *Ibid*., p. 245.
[296] *Ibid*., p. 243.
[297] *Ibid*., p. 246.

confusos cabellos."[298] El *caso* (lo casuístico) de *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Reyes lo sintió en carne propia, tal como se lo confesó a Gómez de la Serna en una carta del 15 de mayo de 1916, que ya citamos como epígrafe inicial. Por un lado, sintió ser Dr. Jekyll al dedicarse a la academia como filólogo del Centro de Estudios Históricos; por el otro, ser Mr. Hyde al entregarse a su verdadera vocación, la creación poética y ensayística. Si la distinción entre vida íntima y vida social es clave en la *nouvelle* de Stevenson, de igual forma lo es la distinción entre la responsabilidad individual y la responsabilidad colectiva. Si el caso concreto es el de un exiliado, ¿cómo asumir una responsabilidad colectiva con el país de origen? Reyes lo cree ejemplificar mejor en el clásico personaje de Virgilio:

> De modo que la mejor representación del hombre es la de un Eneas que huyera del incendio con un padre, una esposa y un hijo a cuestas, doblegado al peso del fardo. Y Eneas hay que se sacude el peso del fardo, y deja morir entre las llamas a la esposa y al padre, para consagrarse a su hijo, por ejemplo. Y este Eneas, no suficientemente robusto, es el que se fuga, es el que renuncia a su integridad psicológica, para consagrarse al hijo, a la parte aún no conocida de sí mismo: a la novedad, a la invención.[299]

En el primer incendio de la Revolución mexicana, durante la violenta sucesión del régimen de Madero al de Huerta que arrasó con la vida de su padre, Reyes se marchó a París con su esposa y un hijo a cuestas en calidad de segundo secretario de la Legación mexicana; en el segundo incendio, durante la violenta sucesión de Huerta a Carranza, Reyes ya abandona toda posibilidad de regresar a México. Deja morir entre las llamas, en sentido figurado, la memoria de su padre, y se refugia en España para consagrarse a la novedad, a la invención de su obra literaria. Pero, más que hacer una catarsis de su exilio, Reyes, en ocasiones, se pierde entre los árboles sin dibujar bien el contorno de la selva.

A veces hay que salirnos de *El suicida* para tener un mejor panorama de su casuística. El ensayo "Domingo siete", incluido en *El cazador* (1921), puede ser un ejemplo notable de ello. El principio ético es el de no mentir; pero, dependiendo del caso y de la

[298] *Ibid*., p. 247.
[299] *Ibid*., pp. 247-248.

circunstancia, Reyes justifica la mitomanía, pues "la verdad admite matices de mentira".[300] Este ensayo está fechado en París durante sus primeros meses fuera de México, y comienza así: "Hoy –sábado 6 de diciembre de 1913– me sorprende al matar el día, cual un punto fijo en mitad del tiempo, una combinación pitagórica: Domingo 7."[301] A continuación refiere un cuento infantil sobre un niño que, perdido en el bosque, se sube a un árbol para esconderse de las brujas; escondido entre las ramas, las oye cantar una ronda de seis versos con base en los primeros seis días de la semana: "Lunes, martes, miércoles, tres; / jueves, viernes, sábado, seis." Pero, molesto por tal inexactitud, pues la semana tiene siete días, el niño les grita a las brujas desde la copa del árbol: "¡Domingo, siete!" Las brujas advierten su presencia y se lo comen. Reyes concluye: "Pobre cabeza simétrica que necesitaba completar la semana a toda costa, aun a costa de su seguridad y– lo que es peor– a costa del ritmo del verso."[302] La moraleja es que si la verdad no es vital, si no ayuda a la vida, no sirve para nada. Tal es la esencia de la casuística de Reyes.

Menos fabulesco que "Domingo siete", "Madame Caillaux y la ficción finalista" es otro ensayo de carácter casuístico incluido en *El cazador*. Reyes lo escribió durante su primer año en París y lo publicó inicialmente en la revista *El Gráfico* (La Habana, julio 1914). Al igual que *El suicida*, el origen de este ensayo fue la noticia de una muerte real, de un asesinato, pero Reyes se abstuvo de darnos la referencia periodística para que gozara de intemporalidad, para que superara lo circunstancial. Lo cierto es que el 17 de marzo de 1914, cuando él se encontraba en París, todos los diarios parisinos reportaron el asesinato del periodista Gaston Calmette, director del diario *Le Figaro*, cometido por la señora Henriette Caillaux en represalia por un artículo contra su marido, Joseph Caillaux, ministro de finanzas. La edición del 17 de marzo de 1914 de *Le Petit Journal*, por ejemplo, tuvo como titular: "Mme. Caillaux, femme du ministre des Finances, a tiré, hier, cinq coups de révolver

[300] Reyes, "Domingo siete", *El cazador*, OC III, p. 90.
[301] *Ibid*., p. 89.
[302] *Ibid*., p. 91.

sur M. Gaston Colmette, director du *Figaro*, qui a succombé à minuit 45."[303] Madame Caillaux fue apresada inmediatamente y puesta en manos de la ley. En la edición del 17 de marzo de 1914 el diario *Le Temps* hizo hincapié en que ella era una mujer y que, por lo tanto, se esperaba que reprobara de su acto: "nous l'espérons– elle doit éprouver elle-même".[304] El hincapié en que fuera mujer, naturalmente, develaba el machismo de la época. El abogado defensor de la señora Caillaux argumentó que el crimen no fue *fríamente calculado* sino obra de la debilidad del "sexo débil". El tribunal, curiosamente, quedó convencido de ello, y la absolvió.

¿Qué posición asumió el abogado Reyes ante semejante caso jurídico que atrajo la atención mundial? Propuso una tercera vía: "Ni premeditación, ni no-premeditación, ni ambas cosas a la vez, ni ninguna de ellas. ¡La eterna otra cosa (oh hijos del azar y del misterio) que no nos es dable definir!"[305] En rigor, si bien no esgrimió prejuicios machistas, Reyes también se situó en una posición de abogado defensor. Acusó de gentuza a todos aquellos que especulaban contra la señora Henriette Caillaux: gendarmes, mozos de redacción, literatos fracasados y médicos fallidos. Todos ellos sentían como una especie de morbo de verla entre las rejas o condenada a la pena de muerte. No, dijo Reyes. Ellos son jueces ciegos que ignoran lo que es sentirse juguete del destino. El abogado Reyes, quizás pensando en las culpas de su padre, pedía justificarse metafísicamente antes que jurídicamente. Esta noción de la metafísica nos lleva a otro de los temas centrales de *El suicida*: el misticismo, el misticismo activo.

[303] Nota anónima, *Le Petit Journal,* 17-03-1914, p. 1. Disponible en http://gallica.bnf.fr/ [Consultado el 16 de marzo de 2015].

[304] Nota anónima, "Le drame d'hier", *Le Temps*, 18-03-1914, p. 1. Disponible en http://gallica.bnf.fr/ [Consultado el 16 de marzo de 2015].

[305] Reyes, "Madame Caillaux y la ficción finalista", *El cazador*, OC III, p. 122.

El ensayo central de *El suicida* es "El misticismo activo". A juzgar por la carta del 20 de febrero de 1914 que le envió a Pedro Henríquez Ureña, Reyes pensaba titularlo como "El misticismo, condición de la vida activa". Su interés por el misticismo, por lo tanto, parece haberse originado al sentirse alejado de México, en París, bajo los rigores de una nueva y más ruda realidad. Las alusiones al respecto saltan con frecuencia en los epistolarios. En otra carta a Pedro del 14 de diciembre de 1916, mientras redactaba *El suicida*, le dejaba traslucir un sentimiento casi religioso por la dedicación literaria: "Trabajo con ahínco. No me basta la luz del día, y la fatiga de la noche me encuentra sobre el yunque. Con esto, casi no tengo malos pensamientos."[306] ¿A qué tipo de malos pensamientos se refería? ¿A la rabia de verse exiliado por unos revolucionarios que no habían respetado la vida de su padre? Sin referirse en absoluto a su exilio ni exhibir ninguna tristeza, el 8 de noviembre de 1917, meses después de haber publicado *El suicida*, le escribía en estos términos al escritor cubano José María Chacón y Calvo:

> Estoy tan ocupado que tiemblo por mí sinceramente. Pronto le enviaré nuevas publicaciones mías. ¡Dioses! ¿Qué furia se ha apoderado de mí? Yo soy víctima de algo o de alguien que me va empujando por detrás. Digo como Horacio al Dios: ¿Adónde me llevas tan lleno de tu mismo?[307]

Si citaba al poeta romano Horacio y si se refería a Dios con el artículo "al", ¿no se trata de un misticismo pagano, heterodoxo y laico? Efectivamente. Temeroso de pasar por un predicador católico, Reyes tituló su ensayo con la unión violenta y hasta contradictoria de dos palabras: "Misticismo activo". Porque ya se sabe que el misticismo, en su acepción religiosa, suele pensarse como un estado de pura contemplación. Todo lo contrario a lo *práctico*. De ahí que Reyes insistiera en tomar el *misticismo* en su acepción más

[306] De AR a PHU, Madrid, diciembre 14 de 1916, ed. de JJL, p. 111.

[307] Reyes, *Epistolario Alfonso Reyes-José M. Chacón y Calvo*, ed. de Zenaida Gutiérrez-Vega, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976, p. 29.

contemporánea, es decir, en su segundo significación o intención, al punto de plantear nuevos términos y nuevas interpretaciones:

> Suspenso aún de su tradicional sentido religioso, [el misticismo] se orienta a significar todo esfuerzo desinteresado: todo impulso que ignora su fin o que lo ha olvidado o no lo tiene y que se agota, por eso, en un holocausto incesante. Toda energía que, en su desborde, ahoga la conciencia, toda fuerza que se vuelve loca. El misticismo así tratado no es ya consecuencia de la divinidad, antes la precede y la causa. […]. Es un misticismo heterodoxo. Como el otro surge de la revelación, éste la engendra. El dios que dibuja sobre el plano de la conciencia puede o no coincidir con el verdadero. […]. Y es, en fin, una manera de misticismo laico que puede, en vez de sujetarse al ídolo, desbordarlo en una inundación de anhelo. No implica dogma alguno [...]. Ni siquiera es reacción religiosa definida. Es una inquietud de apuración, es un poder nuevo de la vida.[308]

Apoyado en el filósofo estadounidense William James, seguramente en su ensayo *The Varieties of Religious Experience* (1902), Reyes plantea una extensa galería de casos místicos. A él, sin duda, el que más lo seduce es el caso del misticismo militar. Cita un cuento del Infante Don Juan Manuel según el cual, para Dios, merece más llegar al cielo el rey militar por sus asaltos, antes que el ermitaño por todas sus obras de devoción.[309] Preguntémonos si detrás de su "misticismo activo" no late la imagen de su padre: la de un militar volcado a la acción, a la persecución de los enemigos del régimen de Porfirio Díaz, a los indios yaquis que incendiaban ciudades en el norte de México, a todos los que alteraban el débil orden del estado de Nuevo León. De manera que la fascinación por lo militar es evidente. Pero, ¿de dónde le vino la idea de lo místico si su padre lo había educado en el laicismo?

Dentro de la tradición hispánica, dejando de lado a William James, la lectura más aproximada que sobre el misticismo pudo haber hecho Reyes quizás esté en Menéndez Pelayo, aunque Reyes nunca lo citó propiamente para este propósito. En uno de sus estudios sobre la filosofía platónica en España, Menéndez Pelayo planteó el término "misticismo racionalista", sí, como la unión del intelecto con la intuición, de la especulación con el

[308] *El suicida*, OC III, pp. 273-274.
[309] *Ibid.*, pp. 274-275.

raciocinio.[310] Lo opuso al "pseudo-misticismo enervador y enfermizo" de origen protestante, según decía, que enervaba la voluntad y condenaba a la pura contemplación.[311] Para llegar a la inspiración mística –agregaba en otro ensayo– no basta ser cristiano ni devoto, ni gran teólogo ni santo, "sino que se requiere un estado psicológico especial, una efervescencia de la voluntad y del pensamiento, una contemplación ahincada y honda de las cosas divinas, y una metafísica y filosofía primera, que va por camino diverso, aunque no contrario, al de la teología dogmática".[312] Por último, en el capítulo séptimo de *Historia de las ideas estéticas*, que se titula "La estética platónica en los místicos de los siglos XVI y XVII", Menéndez Pelayo celebró que en el misticismo castellano hubiera "siempre un respeto a la ciencia humana y al ejercicio de la razón".[313] Reyes, pues, no se alejaba mucho de la tradición hispánica en su concepción de un "misticismo activo". Sólo que desde el punto de vista filológico, en especial, *El suicida* remite a un diálogo implícito con *Ortodoxia*, el ensayo del escritor inglés Gilbert Keith Chesterton, y que Reyes acababa de traducir. El primero en notar el parecido fue Eugenio D'Ors en una carta del 17 de diciembre de 1917, que ya en parte hemos citado como epígrafe de este capítulo:

> He podido por fin leer *El suicida* y la traducción de Chesterton [*Ortodoxia*]. Muy bien todo. El Chesterton, mejor tal vez de estilo que el original, con el mismo humor prolijo, pero aumentándose, gracias a una mayor plasticidad, el aspecto de su buena fe. Su libro de ensayos me ha proporcionado el picante placer de una gran remoción de ideas. Se publican en España muy pocos libros de esta familia y así los que vienen a nuestras manos hay que amarles en seguida.[314]

Ortodoxia se había publicado originalmente en inglés en 1909, y Reyes lo había traducido a mediados de 1917 para la editorial Calleja. La similitud con *El suicida*, que salió el mismo año, no es sólo temporal. Por momentos el ensayo de Reyes parece una

[310] Véase de Menéndez Pelayo, "De las vicisitudes de la filosofía platónica en España", en *Ensayos de crítica filosófica*, tomo I, CSIC, Madrid, 1948, p. 39.

[311] Véase de Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, tomo IV, "Protestantismo y sectas místicas", CSIC, Madrid, 1948, p. 211.

[312] Menéndez Pelayo, *La mística española*, ed. de Pedro Sáinz Rodríguez, Editores Libreros Afrodisio Aguado, Madrid, 1956, pp. 143-144.

[313] Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo II, CSIC, Madrid, 1948, p. 280.

[314] Carta 1 [una sola página], "Correspondencia Alfonso Reyes con Eugenio D'Ors": consultado en el Archivo de la Capilla Alfonsina (México D.F.), 4 de febrero de 2014.

continuación, una variación del ensayo de Chesterton. En una carta del 4 de mayo de 1917, en efecto, Reyes ya le confesaba a Pedro Henríquez Ureña: "En mi cabeza se me confunde el libro de Chesterton con el mío."[315] Ya antes, en una carta a Martín Luis Guzmán del 27 de septiembre de 1916, Reyes contó los motivos íntimos que lo empujaron a escribir, mientras traducía *Ortodoxia*, los ensayos de *El suicida*:

> He tenido que encerrarme medio mes para acabar mi traducción de *Ortodoxia* chestertoniana (libro, decididamente, anterior a la Guerra, aunque encantador irregularmente, porque a mí no me la dan con queso, no me convence nadie al amor de los pobres), y cuando salgo otra vez al mundo descubro que esto anda mal. En el entreacto he escrito un volumen de 200 páginas con motivo del suicidio de Trigo, que se llama *El suicida*: veremos si hay un editor que se atreva. Todo lo que le pase a México es poco; me ha hecho una jugada imperdonable: yo debí haber [¿nacido?] hablando en inglés. Nunca le he escrito a Ud. una carta más imprudente: está escrita en vista de la historia. Ud. notará que he dejado espacio arriba para viñetas que sus hijos quieren poner. […] Dos buenos callos me han salido: uno en la lengua y otro en los oídos.[316]

Antes de divagar sobre qué jugada imperdonable le había hecho México y por qué deseó haber nacido hablando en inglés, conviene indagar qué tesis de *Ortodoxia* lo sedujo tanto. Chesterton arranca su ensayo admitiendo sus decepciones con el progreso y la filosofía moderna. Tales decepciones hicieron renacer en él la necesidad de volver al dogma católico. Se trataba de una actitud que no carecía de provocaciones y hasta de cierta ironía. Chesterton había llegado a la *revelación*, entre burlas veras, de que no había necesidad de matarse por rebeldía contra la sociedad, si ya el Hijo de Dios lo había hecho por todos nosotros. Tampoco había necesidad de agudizar lo platónico y lo especulativo, los ideales que buscaban un fin utópico, si todo ello alimentaba la angustia y coqueteaba con el mal y la muerte. Desde la era medieval el catolicismo encerraba mucha vitalidad y aventura, y Chesterton puso como ejemplo las cruzadas y las órdenes de caballería en contraste con la *pasividad* de las religiones orientales. Aún más, vio en el genuino catolicismo toda una doctrina poética llena de imaginación, no por ello impráctica o pesimista:

[315] De AR a PHU, "Madrid, 4 de mayo de 1917", ed. de JJL, tomo III, p. 45.

[316] De Alfonso Reyes a Martín Luis Guzman, en *Guzmán / Reyes. Medias palabras. Correspondencia 1913-1959*, ed. de Fernando Curiel, UNAM, México, 1991, p. 98.

> The thing I do not propose to prove, the thing I propose to take as common ground between myself and any average reader, is this desirability of an active and imaginative life, picturesque and full of a poetical curiosity, a life such as Western man at any rate always seems to have desired. If a man says that extinction is better than existence or blank existence better than variety and adventure, then he is not one of the ordinary people to whom I am talking. If a man prefers nothing I can give him nothing […]. But nearly all people I have ever met in this Western society in which I live would agree to the general proposition that we need this life of practical romance; the combination of something that is strange with something that is secure.[317]

Lo que Chesterton titulaba como *Ortodoxia*, un llamado a la *conformidad* con doctrinas o prácticas del auténtico catolicismo, implicaba una *inconformidad* con la intelectualidad europea de su tiempo, casi una *heterodoxia*, es decir, una manera muy distinta de pensar en medio del protestantismo o del ateísmo dominante, al menos para el caso de Inglaterra. Pero en la católica España, ¿no era echar más leña al fuego el exaltar la *ortodoxia*? ¿Por qué se interesó tanto Reyes en traducir este ensayo de Chesterton? Fuera de la evidente necesidad económica, ¿lo sedujo el hecho de que Chesterton viera en el credo católico una dimensión vital bastante útil para sosegar el impulso de tantos intelectuales revolucionarios? Éstos, en tal caso, no tenían por qué oponerse o romper violentamente con el catolicismo, como tampoco los más tradicionalistas tenían ya razones para refugiarse en un dogma oscuro y tormentoso? "El misticismo activo" recoge la tesis de Chesterton y la recrea a la luz del contexto español en pos de conciliar dos cismas aparentemente irreconciliables en la católica España.

Chesterton, en *Ortodoxia*, reivindicó lo poético del credo católico, es decir, lo místico: "Like the sun at noonday, mysticism explains everything else by the blaze of its own victorious invisibility." [318] Lo reivindicó en oposición al intelectualismo fatalista desapegado de la vida: "Detached intellectualism is (in the exact sense of a popular phrase) all moonshine; for it is light without heat, and it is secondary light, reflected from a dead

[317] G. K. Chesterton, *Orthodoxy*, Bradford and Dickens, Londres, 1957, p. 4.
[318] *Ibid*., p. 37.

world."[319] Reyes tradujo la última frase así: "el intelectualismo puro no es más que un espejismo, un claro de luna; luz sin calor, luz secundaria, reflejo de un mundo muerto."[320] La traducción de "detached intellectualism", como vemos, no es para él intelectualismo "desapegado", sino "intelectualismo puro". El contraste, digamos, sería el "intelectualismo impuro". Ambos, tanto Chesterton como Reyes, prefieren este último. El intelectualismo puro paraliza el pensamiento en cuanto condena a la especialidad de una sola cosa: "Thinking means connecting things, and stops if they cannot be connected." [321] El "intelectualismo impuro", en cambio, relaciona unas cosas con otras a la manera del ensayo libre, es decir, se pasea por múltiples disciplinas a la manera renacentista, sin necesidad de reconcentrarse en la cabeza de un alfiler.

Chesterton llevó el "misticismo activo" o, si se quiere, el "catolicismo activo" mucho más lejos. Lo aplicó por igual en la ficción detectivesca o policial. Los relatos que reunió en *The Innocence of Father Brown,* que Reyes también traduciría más adelante como *El candor del Padre Brown* (1921), están protagonizados, no por un policía "científico" a la manera de Sherlock Holmes, el personaje de Arthur Conan Doyle, sino por un detective-sacerdote. El secreto del Padre Brown, según Reyes, "consistía en imaginar que él era el delincuente. Todos podemos hacerlo —explicaba— puesto que en el corazón humano hay sitio igualmente para los ángeles y para los demonios".[322] De ahí que también Borges haya dicho que Chesterton se defendió de ser Edgar Allan Poe y Franz Kafka, es decir, de coquetear con el mal o extasiarse en lo absurdo.[323] Además de ciertas afinidades temáticas, ¿hay alguna influencia formal entre *Ortodoxia* y *El suicida*? Desde el punto de vista filológico, en *Alfonso Reyes: traductor de relatos de Chesterton*, Martha Celis Mendoza señaló que la

[319] *Idem*.
[320] Chesterton, *Ortodoxia*, trad. de Alfonso Reyes, FCE, México, 1987, p. 52.
[321] Chesterton, *Orthodoxy*, *op. cit*., p. 47.
[322] Reyes, *Historia documental de mis libros,* OC XXIV, p. 299.
[323] Véase de Jorge Luis Borges, "Sobre Chesterton", *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1964, p. 121.

traducción de *The Innocence of Father Brown* (*El candor del Padre Brown*), que Reyes realizó en 1921 para la editorial Calleja de Madrid, es "una entidad independiente, con un valor literario y una función poética propios".[324] ¿No se podría pensar lo mismo en el caso de la traducción de *Ortodoxia*?

Ahora bien, el diálogo intertextual entre *Ortodoxia* y *El suicida* está matizado, entrecruzado por varias fuentes hispánicas. Reyes lo confesó en un prólogo posterior, que el editor Rafael Calleja le pidió para la versión al español de *The Man Who Was Thursday*. Confesó que de la traducción de *Ortodoxia* había aprendido a gustar otra vez del vino de nuestros abuelos. ¿A qué vino o autor familiar se refería? A juzgar por su constante presencia en las páginas de *El suicida*, especialmente en los ensayos "La conquista de la libertad" y "El criticón", se trata de Gracián. Reyes lo dio a entender así luego de que, en marzo de 1922, se entrevistara con el novelista inglés H. G. Wells en la Residencia de Estudiantes. Los retruécanos, acertijos y el empleo de la alegoría, tan usados y abusados por Gracián, lo ayudaron a encontrar los vocablos precisos para traducir a Chesterton:

> Allá en un rincón hablamos sobre mis traducciones de Sterne y de Chesterton al español.
>
> –¡Cómo! –me dijo con asombro –Yo me figuraba lo contrario: yo me figuraba que le había costado a usted más trabajo traducir a Chesterton que a Sterne, por la excesiva vivacidad de las ideas de aquél…
>
> –Es que la lengua de Quevedo y Gracián –le explicaba yo –está muy bien preparada para todo jugueteo de conceptos.[325]

En el último ensayo de *El suicida*, "Monólogo de autor", Reyes comparó su propio libro "amorfo" ya no sólo con los tratados barrocos y renacentistas de Gracián, sino con un "raro" libro de género inclasificable, *El doctor Lañuela* (1863), de un militar nacido en Venezuela, Antonio Ros de Olano (1808-1886), héroe de la primera República

[324] Martha Celis Mendoza, *Alfonso Reyes: traductor de relatos de Chesterton*; asesor Anthony Stanton, tesis de maestría en traducción, El Colegio de México, 2013, p. 73.

[325] Reyes, "Wells en Madrid", *Los dos caminos*, segunda serie de *Simpatías y diferencias*, OC IV, p. 295.

española.[326] ¿Por qué compara *El suicida* con este raro libro? ¿Acaso porque, en él, la reflexión solemne se deshace en divagación humorística, es decir, en vitalidad? Más tarde, en sus inéditos *Apuntes para la teoría literaria*, que iban a ser continuaciones de *El deslinde*, Reyes puso *El doctor Lañuela* entre los casos más caprichosos de novela-ensayo.[327] ¿Podría pensarse lo mismo de *El suicida*? Me temo que no. *El suicida* es un libro demasiado real. Reyes, de un modo si se quiere relativista, se contagió del mesianismo nacionalista. Aunque fue educado en el laicismo republicano, la imagen de Dios –la noción integrista del mundo– descansaba, para él, en la imagen de la *nación*. De ella se desprendía un misticismo que obligaba, en su caso, a la actividad a la acción literaria constante. Reyes, desde luego, se apartó de los excesos del nacionalismo mexicano y nunca pensó en una doctrina cerrada o sistemática. En *El suicida* no aparece por ninguna parte la palabra México. ¿Podría pensarse entonces que, al igual que *Visión de Anáhuac* también *El suicida* hace parte de su búsqueda del alma nacional?

Más bien, desde un punto de vista generalizado, *El suicida* pertenece a un *misticismo nacionalista* que se sintió a lo largo de casi todo el mundo occidental y que coincide, precisamente, con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Si el ensayo "El misticismo activo" lo escribió durante el primer semestre de 1914, hay que insistir en los acontecimientos históricos que lo rodeaban. La fuerza naval de Estados Unidos, en abril de 1914, había invadido el puerto de Veracruz, y el Ejército Constitucionalista de Venustiano Carranza avanzaba hacia la capital para derrocar el gobierno de Huerta, para imponer definitivamente la Revolución. Los acreedores franceses, banqueros y comerciantes, presionaban en la Legación mexicana, donde Reyes laboraba, por bonos de cambio. Y todo

[326] No lo dijo en *El suicida*, pero ya en una carta a Julio Torri, fechada en París el 19 de diciembre de 1913, le contaba con alegría su descubrimiento de Ros de Olano, gracias "a los admirables párrafos" que le dedica Menéndez Pelayo en el capítulo VI, "Venezuela", de su *Historia de la poesía Hispano-Americana*, donde habla de *El doctor Lañuela* como una extraña fusión entre Hoffmann y Quevedo (véase de Julio Torri, *Epistolarios*, ed. de Serge Zaïtzeff, UNAM, México, 1995, p. 48).

[327] Reyes, *Apuntes para la teoría literaria*, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, OC XV, p. 477.

ello, según Paulette Patout, "humillaba profundamente el patriotismo de Reyes, susceptible y apasionado".[328] Pero el patriotismo de Reyes, que nunca fue tan susceptible y apasionado como se piensa, no se enquistó en lo sensible o sentimental. Se volvió *activo*. Tampoco se redujo a México: se derramó a España. Ya veremos, en el siguiente capítulo, cómo esta suerte de *misticismo activo* guarda estrechas correspondencias con el ambiente bélico que se respiraba en el periodismo español.

[328] Patout, *Alfonso Reyes y Francia*, *op. cit.*, p. 87.

CAPÍTULO 4

LA MUSA DE LA GRAN GUERRA

> "*Ejercicios espirituales*… Nada de ideas, de razonamientos –con esto no se hace mucho en España–. Imágenes, imágenes materiales a ser posible visiones."
>
> José Ortega y Gasset, "Política de la neutralidad" (1915).

EL CRONISTA BÉLICO Y CINEMATOGRÁFICO

Desde los últimos años del siglo XIX había comenzado a extenderse por Europa la noción hegeliana de que la paz era equivalente al estancamiento y que el orden moral entre los Estados debía ser reemplazado por una *Realpolitik*.[329] En el año que pasó en París, entre el 25 de agosto de 1913 y el 2 de septiembre de 1914, Reyes encontró la vida cultural europea exaltada por un confuso nacionalismo en contra de la amenaza que representaba el expansionismo de Alemania. Los intelectuales se habían vuelto mercenarios del patriotismo, y hasta el lúcido filósofo Henri Bergson llegó a sostener en un discurso ante la Academia de Ciencias Morales y Políticas, el 8 de agosto de 1914, que "la lutte engagée contre l'Allemagne est la lutte même de la civilisation contre la barbarie".[330] Manifiestos por el estilo abundaban en Francia llamando al "compromiso de los intelectuales" para despojarse de la pasividad burguesa, para atender al llamado a la guerra en defensa de la cultura o la civilización, que ellos creían representar en oposición a la "Kultur" de los alemanes. *L'Appel des armes* (1913), el manifiesto de Ernest Psichari, presentaba la profesión militar como una

[329] Véase de Maximiliano Fuentes Codera, *El campo de fuerzas europeo en Cataluña. Eugeni d'Ors en los primeros años de la Gran Guerra*, Universidad de Lleida / Pagès Editors, Barcelona, 2009, pp. 26-27.

[330] Citado por Christophe Prochasson y Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la première guerre mondiale (1910-1919)*, Éditions La Découverte, París, 1996, p. 131.

vocación igual a la del sacerdote o del poeta, porque la guerra se veía como una actividad divina: "elle est la plus inaccessible dans son essence, et aussi elle est la plus voisine des puissances cachées qui nous restent, celle-là est la plus divine, la plus marquée de sceau divin".[331] La exaltación de la guerra y el "compromiso patriótico", tanto en Francia como en Alemania, removieron todos los ámbitos de la sociedad. No así en España, como veremos.

El 31 de julio de 1914, una semana después de estallar la Gran Guerra en el resto de Europa, el primer ministro Eduardo Dato reafirmó la absoluta neutralidad del gobierno español. El rey Alfonso XIII, comandante en jefe del ejército, ni siquiera movilizó a los reservistas. Derrotado desde 1898 por la marina estadounidense en Cuba y en Filipinas, el ejército español estaba desmoralizado y carecía de la preparación necesaria para entrar en una guerra moderna. La crisis del 98, además, había roto la *union sacrée* entre nación-Estado, y hacia 1914 el pueblo español tenía poco sentido de pertenencia en contraste con el patriotismo, al grado del total sacrificio, de franceses o alemanes.

La Primera Guerra Mundial se dejó sentir en España, sin embargo, en la opinión pública. Hubo *aliadófilos* y *germanófilos*. Los primeros, a los que Reyes se unió por amor a Francia, eran los más liberales o progresistas. Los segundos, gente más emocional que doctrinaria, eran agitadores de tendencias retrógradas para quienes el triunfo del Káiser alemán representaba un retorno de la autoridad monárquica y una borrosa posibilidad de recuperar lo que el imperialismo inglés y francés le había arrebatado a España.[332] La mayoría de intelectuales españoles simpatizaron con los Aliados, y a esa simpatía se sumaron varios hispanoamericanos. Desde la distancia, Rubén Darío le dijo en una de sus últimas cartas a

[331] Citado por Christophe Prochasson y Anne Rasmussen, *ibid*., p. 129.

[332] Pero la posibilidad de que España apoyara militarmente al bando alemán era una ilusión, algo casi imposible, puesto que, según el historiador Gerald H. Meaker, el comercio exterior lo dominaba el bloque anglo-estadounidense. Dice Gerald H. Meaker: "Spain was absolutely dependent upon British coal and American wheat to run its mills and feed its people; nearly all of its war production went to Allied powers; and all of its interests in Morocco and the Mediterranean were dependent upon the goodwill of the French and the British." (Meaker, "A Civil War of Words: The Ideological Impact of the First World War on Spain, 1914-1918", en *Neutral Europe Between War and Revolution: 1917 - 1923*, ed. de Hans A. Schmitt, University Press of Virginia, Charlottesville, 1988, p. 11.)

Enrique Gómez Carrillo: "si Francia se hunde nos hundimos nosotros también, y si queremos ser libres, debemos ante todo desear el triunfo de los Aliados".[333] Prueba de la francofilia de Reyes puede encontrarse en su artículo "La intelectualidad mexicana y la guerra europea", que publicó en francés en el *Bulletin de l'Amérique Latine* (VII, 1º y 2º, París X y XI, 1917) y que incluyó posteriormente, en español, en el tomo VII de sus *Obras completas*.[334]

La batalla periodística entre aliadófilos y germanófilos fue tan intensa en España que Meaker refiere a ella como "a civil war of words".[335] ¿En qué medida participó Reyes en esta "guerra civil de palabras"? El batallón principal de los *aliadófilos* lo constituyó la revista *España. Semanario de la Vida Nacional*, cuyo primer número salió el 29 de enero de 1915. Al parecer obtuvo alguna financiación de la embajada de Inglaterra, o eso se dijo para justificar su política editorial.[336] El primer director de *España* fue José Ortega y Gasset. En la sala de redacción de la revista, adonde Reyes fue muchas veces a llevar colaboraciones, vio con frecuencia a Eugenio d'Ors, Enrique Díez-Canedo, Ramiro de Maeztu, Ramón Pérez de Ayala, Luis Araquistáin, entre otros periodistas o escritores. La primera editorial de *España*, redactada por Ortega, acusa todo el tono apocalíptico y mesiánico que se respiraba para entonces:

> Nacido del enojo y la esperanza, pareja española, sale al mundo este semanario: *España*. […] El momento es una de una inminencia aterradora. La línea del horizonte europeo arde en un incendio fabuloso. De la guerra saldrá otra Europa. Y es forzoso intentar que salga también otra España.[337]

---

[333] Tomado de "La guerra y Rubén Darío" (nota de autor anónimo), *España*, núm. 84, 31/8/1916, p. 12. Disponible en Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es [Consultado el 2 de febrero de 2015].

[334] Véase de Reyes, "La intelectualidad mexicana y la guerra europea", OC VII, pp. 476-478. En tal artículo, además, Reyes se refería a uno posterior que había salido en *El Universal*, el 20 de junio de 1917, según el cual varios intelectuales mexicanos, tales como Ramón López Velarde, Antonio Caso y Julio Torri, opinaban a favor de que México apoyara a los Aliados. Reyes insistía en que "sólo Francia puede servirnos con fuerza espiritual orientadora, según lo ha probado ya la experiencia de nuestros educadores desde mediados del siglo XIX" (Reyes, *ibid*., p. 477).

[335] Gerald H. Meaker, *op. cit*., p. 11.

[336] Véase de José Luis Villacañas, "Ortega en la revista *España*", en *Intelectuales y reformistas, La generación de 1914 en España y en América*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2014, pp. 147-162, p. 149.

[337] Ortega, "Editorial", *España*, núm. 1, 19/3/1915, p. 2. Disponible en http://hemerotecadigital.bne.es. [Consultado el 11 de feb. de 2014].Véase también de Ortega, *Obras completas 10*, pp. 270-273.

Meses antes, en una suerte de folleto, Ortega había publicado su discurso *Vieja y nueva política* (1914), en el que ya hablaba de recobrar el *poder vital*, la conciencia nacional, para el nacimiento de otra España. Ahora, en medio de la Gran Guerra europea, la ocasión se le presentaba propicia para ponerlo en práctica. Pero era necesario que los españoles tomaran partido por los aliados y se decidieran a entrar en la guerra. Para ello, Ortega consideró necesario una aguda propaganda psicológica, tal como la que ejercía Sir Edward Grey a través del *Foreign Office* en el pueblo inglés.[338] El 19 de marzo de 1915, en el número 8 de *España*, Ortega echó mano de la retórica jesuítica de San Ignacio de Loyola como un ejemplo hispánico para el propagandismo bélico. Desde luego, Ortega actualizaba a Loyola –lo combinaba– con el efecto del lenguaje visual y cinematográfico. Vale la pena citar de nuevo el epígrafe de este capítulo:

> *Ejercicios espirituales*… Nada de ideas, de razonamientos –con esto no se hace mucho en España–. Imágenes, imágenes materiales a ser posible visiones. ¡Oh, quién pudiera traer a expresión material, visible y tangible, estos destinos que a nuestra patria prepara el nuevo capítulo de la guerra.[339]

Semejante necesidad propagandística permitió, por un lado, un renacimiento de la retórica litúrgica o mística dentro de la ensayística; por el otro, un naciente interés por el cine en cuanto estaba repleto de emoción y aventura. Ambas iniciativas se advierten de manera general en la revista *España*, y de manera particular en la obra de Reyes, concretamente en las reseñas cinematográficas que firmó a dos manos con Martín Luis Guzmán. En ellas, ambos se dieron a deslizar amor al movimiento, a la acción (¿al belicismo?). No olvidemos que ambos descendían de padres militares, y que sus padres, por si fuera poco, acababan de caer asesinados en los primeros años de la Revolución mexicana. Con frecuencia a Reyes lo

[338] Aunque más tarde Reyes, en *El cazador* (1921), señalara el distintivo peculiar de esa propaganda ejercida por el Ministro de Estado de la Gran Bretaña, pues el valor de sus palabras está en su posición central; no tiene, por lo tanto, que hacerse sentir; no presume de sutil o innovador; merece, en silencio, el honor de encarnar el centro. (Véase de Reyes, "Edward Grey y la tragedia del símbolo", *El cazador*, OC III, pp. 124-126.)

[339] Ortega, "Política de la neutralidad", *España*, 19/3/1915. Disponible en http://hemerotecadigital.bne.es. [Consultado el 11 de feb. de 2014]. Citado también por José Luis Villacañas, *op. cit.*, p. 151.

azotaban –según quiso contarle a Martín Luis Guzmán en la carta del 17 de mayo de 1930 que nunca le envió– jaquecas terribles, consecuencia de llevar "en la sangre unos hondos y rugidores atavismos de raza de combatientes y cazadores de hombres".[340] En el poema "Infancia", fechado en Río de Janeiro en 1934, volvió sobre el mismo tema:

> Yo vivía entre cazadores
> que guardan el cañón del rifle,
> desarmado, en tubos de aceite,
> y que arrancan a martillazos
> el alza y la mira.
> "Porque —dicen— eso sólo estorba
> para la buena puntería."
> […]
> ¡Ay de mí! Cada vez que me sublevo,
> mi fantasía suscita y congrega
> cazadores, jinetes y vaqueros,
> guardias contrabandistas,
> poetas de tendajo,
> gente de las moliendas, de las minas,
> de las cervecerías y de las fundiciones;
> y ando así, por los climas y naciones,
> dando, en la fantasía
> —mientras que llega el día—,
> mil batallas campales
> con mis mesnadas de sombras
> de la Sierra-Madre-del-Norte.[341]

Reyes, además, había padecido el primer bombardeo que la fuerza aérea alemana arrojó sobre París entre el 27 de agosto y el 2 de septiembre de 1913. A flor de piel traía la adrenalina bélica. Por eso en "La catharsis y el cine", una nota publicada el 11 de noviembre de 1915 en la revista *España* (núm. 42), Reyes y Guzmán no hablaron de ninguna película en especial, aunque insistieron en la mímesis cinematográfica de moverse, de marchar al frente, de luchar:

> ¿Qué hacer para producir la catharsis [*sic*], la onda de viento purificador? Echarnos a la calle cuanto antes, así fuere por la ventana como los personajes del cine; arrojarnos a un río; desbocar el auto, atropellar gentes, domar potros, ir de un hombre a otro, chocar con las cosas del mundo, desahogar, en fin, todo ese vaho y esa bruma en que naufraga la dignidad de nuestra especie. […] Tienen razón los futuristas: piensan como el doctor de la Iglesia, que la suprema perfección está en ser activo; que todo

[340] Reyes / Guzman, *op. cit*., p. 136.
[341] Reyes, "Infancia", OC X, pp. 150-153.

> es acto de la divinidad; que nos salvaremos por el movimiento, por lo cinematográfico y lo dinámico.[342]

Algunas de estas ideas, casi con las mismas palabras, volvemos a leerlas en "El misticismo activo", el ensayo central de *El suicida* (1917). Resistirse a la guerra continental no era una muestra de pacifismo sino otra forma de violencia si se quiere psicológica, casi morbosa, en la que se malgastaban las energías. En contra de la mentalidad burguesa, tan fatalista y desdeñosa de la vitalidad, Reyes llegó a decir: "los gases asfixiantes de las trincheras son menos dañinos que los de la chimenea doméstica".[343] Dio a entender que la neutralidad del gobierno español obedecía a un "morbo psicológico", a un vaho o *bruma* mental que impedía mirar al horizonte. Alabó, no la *pasividad* mística del fraile, sino la *actividad* mística del soldado:

> En el centro de la vida –teórica al menos– del soldado hay un misticismo: el soldado como tipo ideal debe estar dispuesto a dejar ciudad, casa y comodidades, familias y aun la vida misma al toque del clarín […]. Por oposición a este misticismo al aire libre, el misticismo de la celda es insano […]. El guerrero todo se da.[344]

A los ojos de Dios, decía, merece más el asalto del soldado que la devoción del ermitaño; quien permanece en el confort del cuarto, termina por ejercer otra manera del mal; echarse a la calle es más santo que encerrarse en casa, puesto que no hay otra manera de ser útil y activo. Que España entrara en la guerra, por lo tanto, se volvió una obsesión para Reyes, Ortega y otros intelectuales de la época, puesto que la modernidad se estaba poniendo a prueba, en buena parte, en el belicismo. Probablemente, entre muchas otras fuentes, el interés que Reyes tuvo por el misticismo como una manera de propaganda bélica lo había tomado de una de las conferencias que Bergson dio en Madrid para apoyar la causa aliadófila. La traducción de una de esas charlas salió publicada en el número 69 de *España,*

[342] Fósforo, "La catharsis y el cine", *España*, núm. 42, 11 de noviembre de 1915, p. 11. Disponible en Hemeroteca digital de Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es [Consultado el 11 de febrero de 2015]. Nota incluida también en Manuel González Casanova, *El cine que vio Fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*, FCE, México, 2003, pp. 131-132. Conviene aclarar que este texto no está incluido en las obras completas de Reyes ni en las de Guzmán.

[343] Reyes, *El suicida*, OC III, p. 278.

[344] *Ibid*., pp. 274-275.

en donde leemos cómo Bergson, en efecto, aseguraba que el pueblo francés se hallaba como en un estado de misticismo, dispuesto a sacrificarse con tal de defenderse y vencer.[345]

Nada parecido había en el pueblo español. Los intelectuales de la revista *España*, en su afán europeísta, se sentían avergonzados de no poder participar en la Gran Guerra, de no jugar en el ajedrez político mundial. Unamuno hablaba de "noluntad nacional"; los españoles, decía, sólo parecen querer que se les deje morir en paz. Morir, no vivir:

> España no quiere nada fuera de sí misma, es decir, no quiere nada. No quiere dominio territorial; no quiere dominio espiritual tampoco. No quiere soñar ensueños que dar a los demás. Duerme sin soñar. [….] No hay noluntad nacional, no hay conciencia nacional, porque no hay voluntad internacional, no hay conciencia internacional entre nosotros.[346]

Ortega, en la división entre germanófilos y aliadófilos, se resignó a apoyar a estos últimos, sin dejar de exaltar a las universidades alemanas, donde él se había educado. España, militarmente, no tenía otra opción que apoyar a Inglaterra. En el artículo "Una manera de pensar", publicado en el semanario *España* el 7 de octubre de 1915, Ortega incurrió en la contradicción de proponer que lo mejor era tomar el saber de Alemania y el mando de Inglaterra, como si saber y poder pudieran separarse tan fácilmente. Era una divisa de una lamentable ligereza, insiste José Luis Villacañas, "pues Ortega no hizo ni una mínima reflexión acerca de si el saber de Alemania, ese saber a lo Nietzsche, determinaba su pésima forma de mandar, o al menos tenía que ver algo con ella. [...] Aquí una vez más, la crítica de Ortega, como sus compromisos, se quedó a medio camino".[347] Quizás por tal contradicción, a partir de 1916 Ortega ya no aparece como redactor de ninguna editorial de *España*. Como

[345] Véase "Segunda parte de la conferencia de Henri Bergson", *España*, núm. 69, 18/5/1916, p. 6. Disponible en Hemeroteca digital de Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es [Consultado el 12 de febrero de 2015.] No sobra agregar que Reyes escuchó de los propios labios de Bergson estas ideas, puesto que el filósofo francés dio una serie de conferencias en Madrid para apoyar la causa de los Aliados, durante el mes de mayo de 1916. Reyes incluso le dirigió una carta a Bergson, con fecha del 3 de mayo de 1916, hablándole de su exilio y de la Revolución mexicana. (Véase de Paulette Patout, *op. cit.*, p. 667.)

[346] Unamuno, "La noluntad nacional", *Artículos olvidados sobre España y la Primera Guerra Mundial*, ed. de Christopher Cobb, Tamesis Book Limited, Londres, 1976, pp. 13-15. [Artículo originalmente publicado en *El Imparcial*, 22-III-1915, es decir, por la época en que Reyes planeaba *El suicida*.]

[347] Villacañas, *op. cit.*, p. 161.

él era el mentor o protector de Reyes en la revista, el 20 de enero de 1916 salió la última nota firmada por "Fósforo".

A mediados de 1916 Ortega invitó de nuevo a Reyes para que, en el diario *El Imparcial*, que era propiedad de su familia, el mexicano volviera a escribir sus crónicas de cine. En solitario, puesto que Martín Luis Guzmán ya se había marchado a Nueva York, Reyes volvió a la carga para contagiar a la parca intelectualidad española de la importancia del cine, de la acción, del movimiento, tal como lo explotaba la industria cinematográfica que se desarrollaba en Hollywood, California. De ahí que en un nota en *El Imparcial* del 21 de julio de 1916, titulada "Madrid y Barcelona", Reyes celebrara que en la primera ciudad se proyectaran películas estadounidenses en lugar de las italianas que se proyectaban en las salas de la segunda. A pesar de lo baladí del guión *yanqui*, Reyes prefería la acción y la aventura al sentimentalismo de los dramas italianos. Sus actores vestían trajes perfectísimos en paisajes de concentrada dulzura, pero la trama era tan aburrida que Reyes gritaba con Marinetti: "¡Matemos el claro de luna!" [348] Claro: para un joven de 27 años (tal edad tenía en 1916), hijo de un militar, el oír hablar de rejuvenecer la faz del mundo porque "somos los jóvenes artilleros en juerga" y de "matar al claro de luna", no podía sino seducirlo. Iba en contra –fastidiaba– al burgués pasivo y desganado con quien no se sentía identificado.

La portada de *El Imparcial* del 3 de septiembre de 1916 la encabeza –como era frecuente en esos días– una crónica sobre los sucesos de la Primera Guerra Mundial, que Reyes seguramente hubo de leer. La firmaba el novelista español Ricardo León y Román, y se titulaba "Impresiones de un viaje al frente. Frente a Verdum. Damvillers, agosto de 1916". El novelista León y Román se esforzaba por transmitir a sus lectores, no tanto la tristeza o la tragedia de la guerra, como la adrenalina del peligro y hasta una suerte de emoción poética o bélica:

[348] Reyes, "Madrid y Barcelona", *Simpatías y diferencias*, en OC IV, p. 216. Véase de Marinetti, "Le Music-Hall. Manifeste Futuriste", en Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, L'Age D'Homme, Lausana, 1973, p. 62.

> Toda la escala de los sonidos bélicos se oye a la sazón como una bárbara sinfonía; se siente el ancho rugir de los morteros, el sordo rechinar de las granadas en el aire, el martilleo agudo y veloz de las ametralladoras, las secas descaras de fusil; la ronca explosión de las minas, el grave trepidar de la tierra, conmovida en sus entrañas maternales.[349]

Entre varios periodistas y escritores españoles pareció incentivarse una suerte de competencia publicitaria por contar o narrar las batallas que se sucedían al otro lado de los Pirineos. No debería parecer extraño que fuera precisamente *El Imparcial* –un diario de corte liberal– el que incentivara esta política editorial. A juicio de muchos liberales, el que España no hubiera podido participar en la Gran Guerra significaba un paso atrás en su modernidad o europeización. Por lo tanto, con más razón había que estar atentos a lo que pasaba en los frentes de batalla. Entre los corresponsales de guerra de *El Imparcial*, además de Ricardo León, quizás el más reconocido fue Ramón María del Valle-Inclán. Desde mayo de 1916 ya el gobierno francés había financiado su viaje en aeroplano para que apoyara la causa aliadófila, y a partir del 11 de octubre de 1916, en los folletones de *Los lunes de El Imparcial*, comenzó a publicar su reportaje bélico.[350] Lo dividió en dos partes. La primera, *La Media Noche*, salió en nueve entregas entre el lunes 11 de octubre y el lunes 18 de diciembre de 1916. La segunda, *En La Luz del Día*, tuvo cuatro entregas entre el 8 de enero y el 26 de febrero de 1917. A mediados de aquel año, poco después de que Reyes publicara *El suicida*, Valle reunió ambas crónicas en *La Media Noche. Visión estelar de un Momento de Guerra*. Al igual que León y Román, más que el horror, el repudio o la tristeza por tantos muertos, Valle llegaba incluso a vislumbrar el misticismo bélico que tanto celebraba Reyes:

> Por la guerra es eterna el alma de los pueblos. La lujuria creadora se aviva por ella, como la antorcha en el viento que la quiere apagar […]. ¡Y qué mística iniciación de

[349] Ricardo León, "Impresiones de un viaje al frente. Frente a Verdum. Damvillers, agosto de 1916", *El Imparcial*, 3-09-1916, p. 1. Disponible en Hemeroteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es/ [consultado el 3 de marzo de 2015].

[350] Véase de A. J. Bolufer, "Las dos versiones de *La Media Noche* de Valle-Inclán y la aplicación a la práctica literaria de la visión estelar", en *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. de Miguel Á. Márquez, Antonio Ramírez de Verger, Pablo Zambrano, Universidad de Huelva, Huelva, 2010, pp. 551-559.

> esta verdad tan vieja se desvela en la guerra! Aquella ciega voluntad genesíaca que arrastra los héroes de la tragedia antigua, ruge en las batallas.[351]

Aunque a España nunca llegaron las batallas aéreas ni el infierno de las trincheras, al menos entre 1914 y 1918, sí que llegaron las esquirlas de la Gran Guerra a través de agitaciones y de huelgas. El 13 de agosto de 1917, por ejemplo, Reyes fue testigo en Madrid del episodio más violento de la Huelga General Obrera o Huelga revolucionaria. Creyó ver cumplido lo que en *El suicida* había ejemplificado con uno de esos actores yanquis, esto es, atisbar la hora para caer sobre el chofer y apoderarse del coche: "queremos saltar sobre el volante". [352] Es decir, tener el control de nuestra vida, sacudirnos del yugo opresor. No ser ya sólo espectadores, sino actores que pasan de un papel secundario a uno protagónico y con la posibilidad de apoderarse de la silla del conductor o del director.

El 25 de octubre de 1917, dos meses después de los incidentes y luego de que la censura permitiera su reaparición, en la revista *España* salió un artículo de Luis Araquistáin titulado "Orígenes y proceso de la huelga general". En él, advirtió con cierto sentido del humor que aquella huelga había puesto a los españoles, por fin, como otros *actores* y no *espectadores* de la Primera Guerra Mundial. Sólo que el papel que representaban era uno muy distinto al que ejecutaban los actores protagonistas o propiamente en conflicto. Para Araquistáin aquella Huelga General Obrera fue como si los espectadores de una tragedia se levantasen de repente de sus asientos y, de espaldas al escenario, "comenzasen a golpearse unos con otros no por nada de lo que ocurre en las tablas, sino por motivos aparentemente ajenos al tema del espectáculo".[353] Reyes, como lo analizaremos a continuación, compuso al respecto una secuencia de poemas en prosa.

---

[351] Valle-Inclán, *Narrativa completa*, tomo II, Espasa-Calpe, Madrid, 2010, p. 955. Citado también por Tatiana de los Reyes Suárez Turriza, *Salomón de la Selva y los límites del modernismo: una lectura de El soldado desconocido (1922)*; tesis doctoral, asesor James Valender, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2014, p. 290.

[352] Reyes, *El suicida*, OC III, p. 229.

[353] Luis Araquistáin, "Orígenes y proceso de la Huelga general", *España*, año III, núm. 133, 25/10/1917, p. 3. Disponible en Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es/ [consultado el 3 de marzo de 2015].

Lo fechó en Madrid el lunes 13 de agosto de 1917, justamente el día más intenso de lo que se conoce en la historiografía española como Huelga General Obrera o Huelga revolucionaria. Lo publicó veinte años después, en 1937, como parte de *Las vísperas de España* (OC II), y es posible que para entonces haya hecho ciertos añadidos intelectuales como la mención de la "estatua con sentidos" de Étienne Bonnot de Condillac, y la de *Laocoonte o sobre los límites de la pintura* (1766), el discurso de Lessing. Tales menciones no son alardes de erudición. Responden al "pensar por imágenes"; aluden a una mnemotécnica basada en la intensa visualización, necesario para recordar vívidamente un suceso.[354]

"Huelga" consta de quince miniaturas o partes. Cada una ocupa menos de una cuartilla y algunas se limitan a tres renglones. Los subtítulos de las miniaturas parecen caprichosos (o son *caprichos*, si no olvidamos la influencia de Goya en *Cartones de Madrid*): 1) Tesis; 2) Alegría; 3) Juguetes; 4) Locuras; 5) Pan de munición; 6) Truenos; 7) Heroicidad; 8) Sentimiento espectacular; 9) El mártir; 10) La heroína; 11) La Kodak; 12) Corte transversal; 13) Suspicacia; 14) Un descanso, y 15) Los relinchos. Para percibir los relieves de estas miniaturas hay que acercar la lupa y aplicar la técnica de *close reading* con bastante *zoom*, ya que cada palabra o frase está cargada de imágenes y significados a la

[354] Me guío aquí por la tradición clásica al respecto comentada por Frances Yates en *The Art of Memory*, quien se apoya, entre otras fuentes, en los tratados de Tomás de Aquino. Si Reyes llegó a considerarse a sí mismo tomasiano (véase "Apuntes sobre Valle-Inclán", OC IV, p. 285), ello debería entenderse desde el punto de vista de una teoría del conocimiento o la memoria. Dice Santo Tomás citado por Yates: "Man cannot understand without images (phantasmata); the image is a similitude of a corporeal thing, but understanding is of universals which are to be abstracted from particulars". (Thomas Aquinos, *In Aristóteles libros. De sensu et sensato, De memoria et reminiscentia commentarium*, ed. de R. M. Spiazzi, Turín-Roma, 1949, p. 91. Citado por Frances Yates, *The Art of Memory*, Routledge, Nueva York, 1999, p. 70.)

manera de un verso de Góngora. "Gongorismo de la realidad", llega a decir Reyes en la décima de sus miniaturas.[355]

Ensayo en miniatura, sí, pero también puede ser leído como una secuencia de poemas en prosa; para hacerle justicia al disfraz de *ensayo*, sin embargo, el primer texto se subtitula "Disculpa". En él, Reyes expone una suerte de arte poética en contra del arte *sentimentalista*:

> Le he quitado a un hombre el corazón. Como se mutilan ranas para descubrir los verdaderos oficios de los nervios, le he quitado a un hombre el corazón, y he puesto a mi hombre a contemplar una huelga desde su ventana.
>
> De paso, me parece que el sujeto perdió en fuerza de comprensión. El don de referir los efectos a sus causas resulta un tanto obliterado.
>
> Pero, sobre todo, advertí con encanto que, cuando dejó de sentir con el alma, todavía sentía con los ojos.[356]

Su hombre sin corazón, como *veremos*, sentirá con el sentido de la vista. De ahí la mención a la teoría sensualista de la "estatua con sentidos" que imaginó Étienne Bonnot de Condillac, que tiene que ver con la posibilidad de pensar sin argumentos y sin ideas, es decir, con los sentidos. Condillac pidió imaginarnos una estatua vacía de ideas, sin prejuicios, pero animada de nervios o sentidos, capaz de distinguir entre el placer y el dolor. Condillac propuso también una diferencia entre *ver* (voir) y *observar* (regarder): "La statue n'a pas besoin d'apprendre à voir; mais elle a besoin d'apprendre à regarder […]. La statue voit donc toutes ces choses: elle les voit, dis-je, mais elle n'en a point d'idée, et elle ne peut même en avoir d'aucune."[357] Algo muy parecido propone Reyes con su hombre sin corazón: alguien que observará y hasta sentirá con los ojos, evitando en lo posible contagiarse de prejuicios. Su hombre sin corazón sentirá un goce estético ante el movimiento, ante la plasticidad de gente apedreando tranvías, huyendo por las calles de una carga de caballería antidisturbios, sin importarle las razones políticas o sociales. El hombre narrador de su historia nos invita a un juego poético que consiste –como lo ha visto Martha Robles– en dar

[355] Reyes, "Huelga (ensayo en miniatura)", en *Las vísperas de España*, OC II, p. 259.
[356] *Ibid*., p. 249.
[357] Condillac, *Traté des animaux*, ed. de M. Malherbe, Librairie Philosophique, J. VRIM, París, 2009, p. 248.

golpes de retina o de vista: "El golpe de retina equivale, en cierto modo, al golpe de entendimiento que sólo unos cuantos disfrutan en el arte de la pintura."[358] El golpe de retina se ofrece a través de descripciones rápidas –en miniaturas o instantáneas– que no dejan de cobrar cierto tono caricaturesco, humorístico.

Como se trata de un "ensayo en miniatura", la primera parte de "Huelga" se titula "Tesis". Si el verdadero motor de la vida es la pereza, ello quiere decir que el peso que la gravedad ejerce sobre la materia motiva el que "todo se mueve porque todo cae".[359] Si de alguna manera trabajamos para disfrutar después del ocio, entre el trabajo y el descanso estaría la huelga como una suerte de equilibrio. La huelga no es propiamente pereza u ocio; implica movimiento, arrojo, algo de *trabajo*. Fiel a su idea de la libertad y a su amor por la acción constante, para Reyes "no se puede evitar una huelga".[360] Sus simpatías se inclinan hacia los huelguistas, desde luego, pero nunca nos dice qué causa política defiende. Hay mucha ironía, sarcasmo y hasta cinismo.

La segunda miniatura, "Alegría", reproduce en realidad una momentánea calma. Si hacemos caso a la fecha en que Reyes firmó su texto –13 de agosto de 1917–, todo indica que se trata de un lunes, día laboral. Sin embargo, la huelga ha hecho que parezca domingo: un domingo en el que, para el obrero o el trabajador, no había que llevar de paseo a la familia sino marchar con los compañeros a la plaza pública. Entre tanto, al quedarse en el vecindario, las mujeres y los niños se empiezan a hablar unos con otros de ventana a ventana o de la calle a la ventana, y todo parece llenarse de falsos rumores.

---

[358] Martha Robles, "Notas sobre los poemas en prosa", *Espiral de voces*, UNAM, México, 1993, pp. 57-117, p. 76.

[359] "Huelga", OC II, p. 250. Esta tesis, dicho sea de paso, Reyes la retomó en su cuento-divagación "La caída (exégesis en marfil)", que escribió en 1927 y que publicó en *Ancorajes* (OC XXI). La inspiración, sin embargo, le nació a partir de un objeto en marfil que había visto en el Museo Arqueológico de Madrid, en Calle Serrano 13. Para Ernesto Mejía Sánchez, tal objeto de marfil fue para Reyes lo que para Borges, tiempo después, fue el Aleph. Véase de Mejía Sánchez, "Milagro y explosión en Madrid (Abstracción del cuento-relato "La Caída")", en *Alfonso Reyes en Madrid. Testimonios y homenaje*, ed. de Alfonso Rangel Guerra, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 1991, pp. 63-75.

[360] "Huelga", OC II, p. 250.

En la tercera miniatura, "Juguetes", de repente se asume la óptica infantil para describir el paso de la caballería antidisturbios como la de "unos soldaditos con espaditas plateadas, montados en unos caballitos".[361] Al anochecer, en vista de que estaban en huelga los funcionarios del Ayuntamiento que se encargaban de prender el alumbrado público a gas, aparecen unos "faroleros improvisados".[362] Como no están sindicalizados ni se toman su trabajo como una carga, los faroleros improvisados resultan más sociables que los antiguos. Charlan con los vecinos y hasta les lanzan piropos a las muchachas del vecindario: "—Rica: deme usté un mechón de pelo para estopa, a ver si así enciende el farol."[363] De ahí lo juguetón de esta miniatura que va a ir contrastando, ya no con la seriedad de las siguientes, sino con cierto desparpajo, con cierta violencia.

"Locuras" se titula la cuarta miniatura. Corren los rumores de que se va a suspender el servicio de acueducto y que habrá escasez de alimentos. La tensa calma del vecindario, valga la redundancia, se va *tensando* cada vez más: las señoras comienzan a recolectar agua y a atiborrar las panaderías. La quinta miniatura, "Pan de munición", añade más tensión no exenta de humorismo. Dado que los panaderos y los cultivadores de trigo también están en huelga, ¿qué tal si los cañones de la guardia civil comienzan a escupir sobre la regocijada muchedumbre "tortas de pan"? La metáfora que transforma el horno de pan en un cañón y la pólvora en panes, según el crítico J. Himelblau, Reyes la logra a fuerza de rechazar el pesimismo, de encerrarse en su mundo de miniatura, donde lo luminoso y lo cromático nunca desaparecen.[364]

---

[361] *Ibid*., p. 252. No es ocioso señalar aquí que Reyes coleccionaba soldaditos de plomo. Héctor Perea recuerda que el 14 de marzo de 1927, Valery Larbaud le escribió a Reyes acerca de la idea de hacer una colección de soldaditos de plomo que representara la historia militar de México, desde la Conquista hasta la invasión de Maximiliano. Véase de Perea, *Ojos de Reyes*, UNAM, México, 2009, p. 148. Véase también *Valery Larbaud-Alfonso Reyes. Correspondance (1923-1952)*, prólogo de Marcel Bataillon, ed. de Paulette Patout, Libraire Marcel Didier, París, 1972, p. 46.

[362] "Huelga", OC II, p. 252.

[363] *Idem*.

[364] Vease de J. Himelblau, "La metáfora en la prosa de Alfonso Reyes", *Hispanic Review*, vol. 36, núm. 1, 1968, pp. 44-53.

La metáfora la logra también porque era algo hasta cierto punto real, a juzgar por el reportaje gráfico "La conquista del pan", que la revista *Mundo Gráfico* publicó el 22 de agosto de 1917, en donde vemos una fotografía con la leyenda "Guardias municipales vendiendo pan fabricado por la Administración militar".[365]

CON MOTIVO DE LA HUELGA

LA CONQUISTA DEL PAN

Público formando "cola" á la puerta de una tahona para adquirir pan

Guardias municipales vendiendo pan fabricado por la Administración militar

La óptica humorística resaltada por Reyes, sin embargo, recibe su primera sacudida de susto en la sexta miniatura, "¿Truenos?". El hombre no quiere dejarse asustar por el ruido de las ametralladoras y de los cañones: "¿Truenos? Muy lejos. Pero es de buena educación hacerse el desentendido. Un truenecito... ¡nada!" [366] Insiste en su visión optimista de la vida, alegre, opuesta al pesimismo apocalíptico de las falsas profecías. En "Heroicidad", la séptima miniatura, apenas experimenta un "vago terror" cuando ve correr gente por las calles. Hasta se lamenta de que el peligro sea tan leve y que pase tan rápido. Él quiere aventura, riesgo, heroísmo.

Tales cosas las ve llegar, al fin, en la octava miniatura: "Sentimiento espectacular". No le importa que los periódicos y las gentes hablen, *sentimentalmente*, de algunos muertos

[365] Nota anónima, "La conquista del pan", *Mundo Gráfico*, 22 de agosto de 1917, p. 6. Disponible en Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es/ [consultado el 4 de marzo de 2015].

[366] "Huelga", OC II, p. 255.

y heridos. Él no tiene corazón ni ideología y siente un gozo estético, plástico, al ver llover sobre los tranvías las piedras de los manifestantes o al ver llover, sobre los manifestantes, la lluvia de palos de los guardias civiles. En la miniatura "Sentimiento espectacular", de manera imperceptible, reaparece el Reyes de la casuística, el Reyes que nunca se despoja de la toga de abogado, el Reyes de *Teoría de la sanción* y el de las dilucidaciones de *El suicida*. Viene para recordarnos su noción de que hay que juzgar los actos de acuerdo con las circunstancias, con sus respectivos matices, y que no debería condenarse todo acto violento bajo la categoría de crimen, tanto menos si ocurre dentro de una guerra o dentro de una huelga:

> Salvo en el crimen pasional, los demás delitos no tienen relación con la ética; son amorales, inocentes, casi extraños a la noción del bien y del mal. Yo tengo un cañón: frente a mí se yergue una torre. ¿Cómo desistir de hacer blanco? Yo tengo unos buenos puños que Dios me dio: hacia mí se adelanta un guardia, etc.
>
> Muchos desmanes se cometen por el puro gusto de hacer blanco. La prueba es que se siente alegría al oír un disparo: ¿Le dio? ¿No le dio?
>
> Y es lástima que la gente sufra cuando la hieren o se muera cuando la matan. Porque sería tan agradable ensayar…[367]

¿No reaparece también el Reyes futurista, para quien la guerra es la "sola igiene del mondo e sola morale educatrice" y para quien hay que luchar, como decía Marinetti en otro manifiesto, "contre le grande tyrannie du sentimentalisme et de la luxure"?[368] Por eso Reyes apenas lanza un "lástima" ante la sorpresa de que la gente sufra cuando la hieren y, en el colmo del cinismo, se muera cuando la matan. ¿Cinismo? La palabra puede ser muy fuerte. Cinismo significa desvergüenza frente a las acciones o doctrinas vituperables, ¿pero es vituperable golpear a una guardia que se dispone a apalearlo a uno? Aunque no se trata de un argumento como tal sino de un juego poético, de todos modos Reyes parece sugerirnos que en las situaciones de peligro –en las guerras y en las huelgas– debería modificarse la moral o la legislatura establecida. Ya él mismo nos ha advertido, además, que el hombre de su

[367] *Ibid*., p. 257.

[368] Véase el folleto de Marinetti, "*À bas le Tango et Parsifal!",* en Giovanni Lista, *Futurisme…*, pp. 351-353.

"Huelga" no tiene corazón. No acaricia esperanzas ni concibe utopías. Vive la pura acción del presente. Asume una suerte de cinismo socrático, para poner en duda la autoridad y el desorden.

En la novena miniatura, "El mártir", irrumpe por primera vez la palabra *revolución*. Se nos habla de un impresor que, cansado de imprimir proclamas y arrojarlas por el balcón, se tiró él mismo de cabeza. Para Reyes se trata ya no de un suicida (¿o sí?), sino de un revolucionario auténtico: "Todo lo revoluciona: lo hace al revés."[369] *Revolución* se asume aquí en su etimología antigua, es decir, en su acepción geométrica o mecánica: el giro o la rotación de un cuerpo o de un objeto sobre su eje. El hombre que lanzaba proclamas, en efecto, se tira de cabeza en lugar de tirarse de pie. Reyes hasta lo imagina como un monumento de lo absurdo: "un hombre con los pies al aire, como ese fatídico telégrafo de señales de Goya, pero con el cuello quebrado y la cabeza medio hundida".[370] El telégrafo de señales era una suerte de torre rectangular de cuya parte superior sobresalían, como patas de insecto, varios cables o antenas. Puesto que en su tiempo comenzaron a construirse varias torres telegráficas, ya Goya había dibujado a un hombre patas arriba y lo había titulado "Telégrafo",

[369] "Huelga", OC II, p. 258.
[370] *Idem*.

como podemos verlo arriba a la derecha.[371]

Alrededor del hombre que se ha quedado en el suelo "con los pies al aire, el cuello quebrado y la cabeza medio hundida", rondan los guardias civiles. A la voz poética se le antoja que son "muñecones" y que portan, en vez de la boina tricornia característica de la Guardia Civil, un "disparate cubista". Pensar con imágenes no significa limitarse a la mera plasticidad. Si aparentemente no hay una carga política en la palabra *revolución*, el efecto de la *revolución*, incluso en su acepción más mecánica, ya caricaturiza o deforma la visión de las cosas. No hacía falta enfatizar lo político; éste abundaba en los panfletos de los huelguistas y en las noticias alarmantes de los diarios conservadores. De ahí que en la décima miniatura, "La heroína", haya toda una burla a la importancia concedida a los panfletos –a la palabra escrita– tanto por los huelguistas como por las fuerzas del orden. ¿No se hacían antes las revoluciones de memoria y sin escribir? A juzgar por las imágenes, Reyes dirigió su crítica a la torpeza de las fuerzas del orden que buscaban capturar, no tanto a la mujer huelguista, socialista y feminista, sino a los panfletos que ella lanzaba por el balcón como "cien mariposas de papel":

> Sobre los tejados, agentes en traje de paisano se escurren –diablos cojuelos–, ruedan y se dan sentones, a caza de las inquietas mariposillas que giran por planos en declive y se esconden en las canales o se suicidan por las bocas de las chimeneas apagadas.
>
> Y allá, en lo alto de la bohardilla, una mano flaca, nerviosa –no femenina, sino feminista, asexuada–, arroja incesantemente papeles, papeles, papeles. Toda una conspiración de papeles.[372]

El vocabulario político resulta mínimo. La huelga se nos quiere dar a entender a través de otros términos más poéticos, con otras imágenes. Sin embargo, ello no significa que Reyes se limite a la mera plasticidad. La imagen presentada en "La heroína", la de una

[371] Con técnica de lápiz negro y lápiz litográfico, Goya pudo dibujar "Telégrafo" hacia 1825 o 1828; lo incluyó en su Álbum de Burdeos II o Álbum H, 54. Véase Goya, "Telégrafo", imagen tomada de "Goya en el Prado", Museo Nacional del Prado. Disponible en: https://www.museodelprado.es/goya-en-el prado/obras/ficha/goya/telegrafo/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=64&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d [Consultado el 6 de agosto de 2015].

[372] "Huelga", OC II, p. 259.

mujer propagandista sorprendida por la policía con los "documentos comprometedores", está documentada en los periódicos de la época. El jueves 16 de agosto de 1917, en efecto, el periódico *ABC* reportó que los agentes del orden penetraron, revólver en mano, en una habitación situada en el número doce de la calle del Desengaño, donde estaba escondido el comité revolucionario:

> En esa habitación encontraron a Largo Caballero escondido entre dos colchones de una cama; debajo de esta, a Saborit; a Besteiro detrás de un armario, y envuelto en una cortina, a Anguiano. Virginia González fue hallada detrás de una tinaja, en la cocina. Cuando la Policía iba a detenerla se abalanzó a una ventana y arrojó por ella varios documentos. Entre los papeles encontrados en la casa figuraban una proclama con esta indignante advertencia: "Las mujeres y los niños son muy útiles en las revoluciones. Tienen una temeridad extraordinaria y los agita un furor de destrucción que hay que dejar expansionar."[373]

Reyes prescindió del nombre de Virginia González Polo. Sólo habló de una "propagandista", "feminista" y "asexuada". No por burlarse de estas pretensiones revolucionarias, sin embargo, simpatizó con la opinión de los periódicos conservadores. Más peligrosos que los revolucionarios fueron, para Reyes, los contrarrevolucionarios, los policías de civil, los agentes en traje de paisano.

"¡La Kodak!" se titula la onceava miniatura, tal como la marca de una cámara fotográfica precisamente porque, en ella, Reyes va a efectuar una suerte de écfrasis, es decir, una descripción verbal de una imagen. Comienza por lanzar una imprecación contra el periodismo fotográfico que, por mero gusto informativo, "eterniza lo que no hubiéramos querido saber".[374] A partir de una de las fotos de Luis Ramón Marín (1884-1944), publicada el miércoles 15 de agosto de 1917 en la revista semanal *Mundo Gráfico*, Reyes va a hacer una auténtica écfrasis.[375]

---

[373] Nota anónima, "Detención del comité revolucionario", *ABC*, 16 de agosto de 1917, p. 8. Disponible en Hemeroteca ABC: http://abc.es [Consultado el 21 de enero de 2015]. Véase esta misma noticia documentada en Eduardo González, *La razón de la fuerza. Orden público, subversión y violencia política en la España de la Restauración (1875-1917)*, CSIC, Madrid, 1998, p. 529.

[374] "Huelga", OC II, p. 260.

[375] La leyenda de la foto dice: "Guardias de Orden Público conduciendo detenido a un huelguista", en *Mundo Gráfico*, 15 de agosto de 1917, p. 13. Disponible en Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España:

Reyes va a poner en letras *itálicas*, como si indicara que describe una imagen, la descripción de la segunda foto de abajo:

> *Dos guardias tiran de los brazos de un hombre, como si quisieran desarticularlos de las clavículas, "desenchufarlos".*
>
> *El pobre hombre —imagen de la improvisación— se había echado a la calle en camisa, víctima de la Idea.*
>
> *Más que resistir, las piernas parece que se le doblan.*
>
> *Y en segundo plano, con toda la inestabilidad y la torpeza del gesto sorprendido a medias, hay una mujer arrodillada, los brazos abiertos, implorando*.[376]

http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002132122&page=13&search=Huelga&lang=es [consultado el 4 de marzo de 2015].

[376] "Huelga", OC II, p. 260.

¿No coincide la descripción con la imagen? ¿Por qué entonces Reyes no remitió a esta fuente ni nunca la indicó? Porque su intención no era periodística sino poética. Al reducir las cosas a sus causas o cuestiones históricas nosotros hemos encontrado la fuente, que él no necesariamente tenía que habernos indicado. Recordemos lo que nos señala en "Detrás de los libros", uno de los ensayos de *La experiencia literaria*:

> Intente un escritor recordar todo lo que se esconde detrás de uno solo de sus párrafos, y verá que la tarea sería inacabable. La porción visible y flotante no es más que la sexta parte del glaciar, y las otras cinco están sumergidas en las aguas. [377]

El hombre detenido por los dos guardias, de acuerdo con la foto, sólo es "víctima de la Idea". ¿De cuál Idea? ¿Por qué aparece "Idea" en mayúscula? ¿Acaso indica, más bien, ideología? El contexto de la Primera Guerra Mundial en que se desarrolló aquella huelga, cuyas esquirlas golpeaban el corazón de España, indica que la "Idea" o ideología en boca de los huelguistas de entonces era el socialismo. Reyes evitó la mención de tal palabra para no *contaminar* su texto con semejante carga semántica. El socialismo y por consiguiente el comunismo se habían convertido en el auténtico fantasma que recorría Europa. Si los huelguistas españoles, en aquel agosto de 1917, anhelaron sin éxito tumbar el sistema de la monarquía constitucional para imponer una segunda República de carácter proletario, en el otro extremo de Europa, en cambio, los bolcheviques sí que triunfarían dos meses después, en octubre de 1917, y harían de Rusia la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Más que de revolucionarios España abundaba de contrarrevolucionarios, es decir, de policías de civil y de agentes en traje de paisano.

En la doceava miniatura, "Corte transversal", Reyes reproduce la charla desordenada que sostienen las comadres de una vecindad en torno a los sucesos de la huelga. La charla se compone de trece diálogos o intervenciones, sin que se pueda seguir una historia o un hilo narrativo en concreto. Cada comadre parece aludir a un episodio distinto. En la acotación inicial, ante de reproducir el diálogo, Reyes advierte que las referencias cruzadas quisiera verlas, de acuerdo con su "pensar con imágenes", como las lonjas de los jamones exhibidos en la vidriera de una tienda, "que nos permiten saborear con los ojos".[378] La charla está

[377] Reyes, "Detrás de los libros", *La experiencia literaria*, OC XIV, p. 124. Citado también por James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes*, FCE, México, 1978, p. 56. Véase especialmente el capítulo segundo titulado "De la idea a la imagen", pp. 30-73.

[378] "Huelga", OC II, p. 261.

salpicada de noticias, como si se tratara de varios voceadores de prensa que pregonaran a un mismo tiempo los titulares de varios periódicos:

> –…a la madre y a los nueve críos...
> –¡Duro!
> –…Dos de Mayo…
> –…iban corriendo.
> –…era una oreja.
> –MIEDO.
> –…llevaba un pimiento en la narí–
> –…echando tiros pa toos lados!
> –…la panadería de Romanones.
> –Él se presentó solo, y ahora dicen…
> –…y también el Director de la Cárcel Modelo.
> –…se han apoderado de la Plaza de Toros.
> –¡Si ese ha sido policía honorario toda su…[379]

La siguiente miniatura, "Suspicacia", desliza la sospecha de que hay en las calles varias fuerzas de seguridad de carácter para-estatal, infiltradas entre la caballería de la Guardia Civil, puesto que no portan uniforme:

> "Todo el que anda a caballo en estos días, con traje civil, se acredita de policía honorario".[380]

La penúltima miniatura, "Un descanso", comienza por concederle mayor importancia al caballo que al jinete. Éste es un soldado o dragón discapacitado, pues tiene "una pata tiesa y la otra quebrada". Está subido sobre el equino y "charla por el flanco izquierdo con las mujeres, los niños y los perros".[381] Si el jinete parece alegre, el caballo, en cambio, parece aburrido: "se rasca una pata con la otra. Hace silbar la cola. Piafa. Sacude la cabeza. Se balancea como barquilla en resaca. Culpa de las moscas –y del instinto lírico del caballo: bailarín trágico".[382] Los ojos sin corazón de la voz poética, pues, se solazan en darle una dimensión lírica al animal, dimensión que veremos mucho más desarrollada en "Los relinchos", la última secuencia de "Huelga". Por el momento el inquieto caballo, de tanto

[379] *Ibid*., p. 261.
[380] *Ibid*., p. 262.
[381] *Ibid*., p. 263.
[382] *Idem*.

mover la cola y rascarse con una pata, baila como un "árbol agitado por el viento".[383] La voz poética y descorazonada echa de menos el fragor de la huelga, la violencia, y a continuación reproduce un diálogo entre el dragón y alguien –a quien suponemos un vecino– que le ofrece un vaso de vino. Tras preguntarle aquél a éste si no hay, entre las vecinas, alguna señora que desee hacerle compañía en su vigilancia nocturna, de repente se oye lo que parece ser el sonido onomatopéyico de un galopar incesante, sí, como si se acercara una caballería:

> (Toco-toco, toco-toco, toco-toco:
> Toquetá-toquetá-toquetá…)[384]

Tras lo anterior, el dragón le indica a su interlocutor: "–¡Mírala: allá va! ¿Ves aquella nubecita de polvo?"[385] Así culmina la penúltima miniatura de "Huelga", con una pregunta sin respuesta en donde, como parece sugerirlo la última miniatura, se aproxima la estampida de una caballería sin jinetes.

La miniatura de "Los relinchos" podría figurar en una antología de los mejores poemas en prosa de la lengua española. Parece una síntesis de la poética bélica inspirada por la Primera Guerra Mundial, de lo que hemos llamado la musa de la Gran Guerra. Incluso guarda correspondencia con lo que el periodista Luis Araquistáin, en el artículo de la revista *España* que ya citamos al inicio de este capítulo, sugirió en torno a la Huelga general obrera, esto es, que era como una esquirla –el daño colateral si se quiere– de la Gran Guerra a este lado de los Pirineos: "España no puede quedarse cruzada de brazos [...]. La guerra golpea a nuestras puertas y penetra en nuestra propia casa."[386] Reyes, como veremos, transformó esta impresión en algo mucho más poético, en algo que desde luego trasciende el accidente histórico de la huelga y que goza de autonomía estética.

La última secuencia de "Huelga" se conecta con los anhelos expresados por Reyes en obras anteriores: con lo que deseaba en "El derecho a la locura" (1915) –la crónica de

[383] *Idem.*
[384] *Idem*.
[385] *Idem*.
[386] Araquistáin, art. cit., p. 3.

Cartones de Madrid–: romper dos o tres jarros de flores, abrir las ventanas y encender "a incendio todas las luces" para despertar de la pasividad tradicionalista; también con lo que deseaba en "El misticismo activo" –el ensayo de *El suicida*–: echarnos a la calle cuanto antes, para "desbocar el auto, atropellar gentes, domar potros, ir de un hombre a otro, chocar con las cosas del mundo". Ahora, en "Los relinchos", nos pide gozar de la energía de los potros para disolver la pasividad viscosa de la vida burguesa o doméstica:

> Los relinchos suben desde la calle burguesa, como llamaradas de selva virgen. O como recuerdos del vivac. (La tienda, la noche, los dados sobre el tambor.) Suben, y rompen con sus pezuñas las vidrieras, y se andan por toda la casa. Nos abren el corazón con sus tajos metálicos.[387]

Ahora bien: ¿por qué en lugar de *caballos* nos habla Reyes de *relinchos*? Recordemos su interés por hacer una especie de "gongorismo de la realidad". Incluso en el último párrafo, a cambio de escribir el sustantivo *relincho*, Reyes prefiere aludirlo con una imagen: "Cohetes del alma del caballo".[388] En el mismo párrafo final, en vez de decir que *relinchan*, dice que los caballos "estallan como una palmera momentánea de oro".[389] Hay un motivo bélico en los caballos si lo que se resalta de ellos es, ante todo, sus relinchos. Aunque estuvo al tanto de los avances militares de la Primera Guerra Mundial, como aeroplanos, submarinos y tanques de guerra, los caballos seguían siendo, para Reyes, la imagen bélica por excelencia: un símbolo tanto de la vitalidad como de la fatalidad.[390] Así lo sugieren los párrafos tercero y cuarto de "Los relinchos":

> ¡Potros piafantes de la vida! En la superstición y la pintura, el mar y la luz y los vientos y los santos vienen a caballo.
>
> ¡Potros piafantes de la muerte! En la superstición y la pintura, la guerra y la peste y el diablo y las cosas fatídicas vienen a caballo pisando cráneos.[391]

De caballos estuvo poblada su infancia regiomontana, a juzgar por su poema "Los caballos", que fechó en Río de Janeiro el 13 de diciembre de 1934 y que publicó hasta 1955

[387] "Huelga", OC II, p. 264.
[388] *Idem*.
[389] *Idem*.
[390] Véase de Reyes, "Teoría del sable", OC XXVI, pp. 597-600.
[391] "Huelga", OC II, 264.

en el décimo tomo de sus *Obras completas*. Quizás hubo de escribir este poema mientras corregía o editaba "Huelga". A la altura de la estrofa doceava de "Los caballos", tras habernos dicho que Lucero fue su mejor amigo y "gente" del mejor trato, Reyes nos relata cómo este animal solía atravesar el interior de la casa paterna hasta su dormitorio de niño. Nos relata tal irrupción con verbos parecidos a los que utiliza en la última secuencia de "Huelga". Citemos tal estrofa para percibir mejor el parecido:

> Rompía el cabestro,
> pisoteaba el huerto,
> cruzaba el parque a las volandas,
> atravesaba el corral de los coches,
> entraba resbalando por esos corredores,
> abría con la cabeza la puerta de mi alcoba
> y venía hasta mi cama de niño
> a despertarme todas las mañanas.[392]

La irrupción de los caballos dentro de los hogares humanos tiene, en ambos textos, una dimensión positiva que se hermana con el amor por la acción constante, por el pragmatismo poético o el *misticismo activo*. Hay también en el poema "Los caballos", en la antepenúltima estrofa, una imagen de la muerte. En otro caballo de nombre también Lucero, el general Bernardo Reyes cabalgó en la mañana del 9 de febrero de 1913 de Tlatelolco hasta el Zócalo, donde lo ametrallaron desde el Palacio Nacional. A ese caballo, "mutilado, cojo y clareado de balas", lo guardaron como reliquia hasta que en medio de la Revolución lo sacrificaron por inservible bajo una orden marcial que pone fin al poema: "– ¡Que los maten a todos, / y que Dios escoja los suyos!"[393] Semejante final tan trágico no es el mismo de "Huelga", en donde persiste una visión positiva de la vida. Es verdad que Reyes anunció que le había quitado el corazón a su hombre. A esa voz poética *descorazonada* que contempla la huelga acaso se podría aplicar el dicho popular que sentencia: "ojos que no ven, corazón que no siente". Es decir: sentimos más en la medida en que veamos mejor. El Reyes de Madrid reforzó su sentido de la vista, pues, en el cultivo de la crítica

[392] "Los caballos", *Constancia poética*, OC X, p. 155.
[393] *Ibid*., p. 157.

cinematográfica, en constantes visitas al Museo del Prado y, en este texto en particular, en la consulta de revistas con reportajes fotográficas.

SEGUNDA PARTE

1918-1924

CAPÍTULO 5

GALERÍA DE HÉROES ALFONSINOS

> "Las teorías nos abandonan. Los hechos nos defienden."
>
> Santiago Ramón y Cajal, *Los tónicos de la voluntad*.

ARTICULISTA DE LA HISTORIA RECIENTE

Entre el 13 de diciembre de 1917 y el 18 de diciembre de 1919, Reyes tuvo la suerte de alimentar la página de Historia y Geografía del periódico *El Sol*. Logró escribir tal cantidad de artículos que, con ellos, armó varios libros misceláneos, tales como *Retratos reales e imaginarios* (1920, OC III), la parte de "Historia menor" de la segunda serie de *Simpatías y diferencias* (1921, tomo IV), buena parte de las reseñas que componen *Entre libros* (1948, OC VII), así como un amplio porcentaje de los textos de *Historia de un siglo* y *Las mesas de plomo*, ambos libros publicados por primera vez en 1957 dentro del tomo V. Si del análisis de sus crónicas de cine y de "Huelga (ensayo en miniatura)" hemos vislumbrado una *poética belicista*, una Musa de la Gran Guerra, ahora intentemos ordenar, a partir de algunos de estos artículos históricos, una peculiar galería de héroes. Muchos de ellos aparecen trazados sobre un fondo igualmente bélico; transmiten cierta necesidad reconstructiva, pedagógica, que Reyes consideró necesaria en vista tanto del ánimo alicaído de España como de los estragos dejados por la Revolución mexicana. Antes de sumergirnos en el contenido, conviene profundizar en la forma.

Probablemente tales artículos sobre historia contemporánea no interesen mucho al lector de ficción y sí, en cambio, al lector de ideas. En cualquier caso, no deberíamos dejarlos de

lado. No olvidemos que cualquier texto de Reyes, por el estilo o la forma, es susceptible de considerarse literario. Por decirlo con el vocabulario teórico de *El deslinde*, Reyes "tiene ejércitos sobrantes para invadir campos ajenos".[394] Con otras palabras él mismo pareció sugerirlo así en "La musa de la geografía", otro de sus artículos para la página de Historia y Geografía de *El Sol* que publicó en la edición del 11 de julio de 1918. En tal artículo mencionó al poeta francés Paul Claudel como "un cónsul que está al tanto de los valores, y estudia el comercio de los puertos en informes sólo menos admirables que sus cantatas".[395] No es gratuito que, a partir de la selección de algunos de estos artículos, titulara un libro como *Retratos reales e imaginarios*.

En ellos, como veremos, traza un retrato –una descripción visual– de personajes tomados de la historia real. El "retrato literario" ya lo venía practicando desde *Cartones de Madrid*, si no olvidamos el titulado "Valle-Inclán, teólogo". La modalidad descriptiva del esperpento del mismo Valle la eficacia de las greguerías de Gómez de la Serna y, digamos, la precisión erudita de las glosas de Eugenio D'Ors, le ofrecieron un modelo para depurar la realidad, es decir, para ser altamente selectivo a la hora de resaltar ciertos datos de la historia real. Para Jorge Myers, en efecto, los artículos de Reyes para la página de *El Sol* agudizaron su interés por la ubicua presencia de la historia en toda actividad humana y lo prepararon para la redacción minuciosa de sus futuros informes diplomáticos.[396] Una pregunta, sin embargo, nos asalta: ¿qué rasgo hacía de Reyes, ante el público español, un *historiador*?

La respuesta está en que al pertenecer al Centro de Estudios Históricos, aun así fuera a la Sección de Filología, Reyes se hallaba en el campo de los historiadores.[397] A principios del

[394] Reyes, *El deslinde*, OC XV, p. 110.

[395] Reyes, "La musa de la geografía", *Simpatías y diferencias. Primera serie*, OC IV, p. 71.

[396] Jorge Myers, "El intelectual-diplomático: Alfonso Reyes, sustantivo", en *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la ciudad letrada*, ed. de Carlos Altamirano, Katz Editores, Buenos Aires-Madrid, 2010, pp. 82-87, p. 85.

[397] Véase de Leoncio López-Ocón, "La dinámica investigativa del Centro de Estudios Históricos de la JAE", *La ciencia de la palabra. Cien años de la palabra. Cien años de la 'Revista de Filología Española',* ed. de Pilar García Mouton y Mario Pedrazuela Fuentes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2015, pp. 19-54.

siglo XX lo histórico todavía constituía el eje central de las ciencias humanas; la reacción contra lo histórico vino después –a mediados del XX– y tanto la filología como la filosofía se separaron en facultades aparte. Pero en tiempos de Reyes el filólogo era, hasta cierto punto, un historiador. Por eso José Ortega y Gasset, cuando organizaba el *staff* del periódico *El Sol* a finales de 1917, no dudó en proponerle a Reyes hacerse cargo, cada jueves, de la página de Historia y Geografía. Reyes no vaciló en aceptar porque, se dijo, "cuanto acontece en el tiempo es historia, y en el espacio, geografía".[398] Con frecuencia, Reyes contó con la colaboración del geógrafo español Juan Dantín Cereceda, entonces profesor del Instituto de Guadalajara y autor de numerosos libros de geología.

El diario *El Sol* acababa de salir el primero de diciembre de 1917. Con el tiempo se constituiría en el periódico más librepensador de España. Nació también como una competencia de *El Imparcial*, otro diario en donde Reyes alcanzó a colaborar durante dos meses como crítico de cine, gracias también a la recomendación de Ortega. Líos entre las dos ramas de la familia Ortega y Gasset llevaron al joven filósofo José a separarse de *El Imparcial*. El 7 de octubre de 1918 el propio Reyes se lo contaba así a Pedro Henríquez Ureña: "Oye la verdadera historia, para que te enteres (frase madrileña): al separarse del trust, vino ese periódico [*El Imparcial*] a caer en manos de la familia del fundador: familia dividida en dos ramas, enemigas naturalmente: la rama Ortega y Gasset, y la propiamente Gasset."[399] Ahora, por suerte, el fundador de *El Sol* era el empresario Nicolás María de Urgoiti, director de la Papelera Española. Fue él quien convocó a Ortega para trazar la política editorial de *El Sol* a la manera de una enciclopedia. Cada día de la semana se destinó a un campo particular del conocimiento y se le encargó a alguien más o menos experto en la materia para que recogiera notas al respecto. [400]

[398] Reyes, Introducción, *Historia de un siglo*, OC V, p. 11.

[399] De AR a PHU, Madrid, 7 de octubre de 1918, ed. de JJL, tomo III, p. 120.

[400] La línea editorial del periódico *El Sol* se organizó a la manera de una enciclopedia, en efecto. Los domingos, por ejemplo, se destinó una página sobre temas de agricultura y ganadería y se le encargó a Luis de

El primer artículo de Reyes para *El Sol* salió el 13 de diciembre de 1917 con el título "Dos centenarios", puesto que se celebraban tanto los 400 años de la muerte del Cardenal Cisneros (1517) como el cuarto centenario de la publicación de *Las 95 tesis* (1517) de Martín Lutero. Ambos centenarios ofrecían diversas caras de acuerdo con la circunstancia o coyuntura.[401] El cuarto centenario de la publicación de *Las 95 tesis* en el territorio de Brandenburgo, donde se encuentra Berlín, invitaba a preguntarse por la beligerancia de Alemania en la Primera Guerra Mundial. Para entonces, los católicos acusaban al protestantismo de haber desatado una anarquía espiritual en los pueblos que lo acogieron. Para Reyes, tal anarquía había sido buena y mala. Buena, dijo, citando al editor del periódico londinense *The Times*, porque permitió a los pueblos sajones y germanos separarse de Roma y expandirse hacia Norteamérica para fundar los "Estados puritanos de América".[402] Había sido mala porque el contagio luterano –y aquí Reyes se apoyaba en el polemista francés Charles Maurras– suprimió en varios puntos de Europa el culto de la Virgen María, abandonando al hombre a una soledad espiritual, a una confusa "superioridad bélica" que justamente llegaba a su periodo más crítico en aquel momento.[403] De igual forma el Cardenal Cisneros encarnaba, para el tradicionalismo, lo representativo de todo aquello en que pensaba Menéndez Pelayo al decir que España era una nación de "teólogos armados", pues expandió la fe de Cristo y expulsó a quien no creía en ella, es decir, a judíos y árabes.[404] Pero, juzgado desde la coyuntura de la España neutral y atrasada de 1917, Cisneros representaba la intolerancia y el provincianismo de quien negó a su país haber sido una metrópoli capaz de acoger a árabes y judíos por igual; Cisneros representaba, además, el

---

Hoyos y Sáinz, catedrático de la Universidad Central de Madrid. Los lunes, una página sobre Pedagogía e Instrucción, a Lorenzo Luzuriaga; los martes, una sobre Biología y Medicina, al doctor Rodríguez Lafora; los miércoles, sobre Ciencias sociales y económicas, al catedrático de la Central Luis de Olariaga; los viernes, sobre Ingeniería y Arquitectura al profesor Federico de la Fuente, de la Escuela Industrial; los sábados, sobre Derecho y legislación al catedrático de la Universidad de Granada, Fernando de los Ríos. (Véase Mora Lomelí, *op. cit*., p. 217.)

[401] Reyes, "Dos centenarios", en *Retratos reales e imaginarios*, OC III, p. 415.

[402] *Ibid*., p. 417.

[403] *Idem*.

[404] *Ibid*., p. 414.

cinismo de las derechas, que *endemonian* los crímenes del revolucionario y *santifican* los del tradicionalista.

Como hemos dicho, Reyes se improvisaba historiador sobre la marcha, y en la edición de *El Sol* del 31 de enero de 1918 publicó el artículo "En torno al índice de un libro", que incluyó después en la primera serie de *Simpatías y diferencias* (1921) con el título de "El índice de un libro". En él, citó la famosa frase del filósofo italiano Benedetto Croce, según la cual "toda historia, toda verdadera historia es historia contemporánea". [405] Tal noción de la historia como un presente permanente, Reyes la reforzó el 16 de mayo de 1918 al publicar el artículo "El estudio de la historia reciente" (no incluido posteriormente en ningún libro), en el que se basó en el estudio del también italiano Pietro Orsi, *Gli ultime cento anni di storia universali* (Turín, 1915-1917). Allí Reyes comprendió que debería dirigir su atención, no a la erudición de la historia recóndita, sino al "conocimiento cabal de las últimas luchas y las últimas concordias en que intervinieron nuestros abuelos y nuestros padres". [406] Hablar desde el periodismo sobre historia y geografía en una época tan convulsa como los años de 1918 y 1919 no era una tarea fácil: el mapa de Europa acababa de cobrar una nueva fisonomía tras el fin de la Primera Guerra Mundial (11 de noviembre de 1918) y la firma del Tratado de Versalles (28 de junio de 1919), de manera que la mención o asociación a tal presente era inevitable. Lo curioso es que Reyes nunca simpatizó con el mero pacifismo. Aún a mediados de 1918, en medio de la saturación de noticias bélicas y de la impopularidad ante un conflicto tan prolongado, exaltó los elementos de *racionalidad* y de *progreso* que la Gran Guerra había traído consigo.

El primero de agosto de 1918 publicó en el periódico *El Sol* su artículo "Al margen de la Guerra. Desde la ventana del laboratorio", que más tarde incluyó en la primera serie de

[405] Reyes, "El índice de un libro", en *Simpatías y diferencias. Primera serie*, OC IV, p. 53.

[406] Reyes, "El estudio de la historia reciente", *El Sol* (16/5/1918), p. 8. Disponible en Hemeroteca digital de Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es [consultado el 20 de marzo de 2015]. Quizás no lo incluyó en ningún libro porque, en cierta forma, lo reelaboró en su famoso ensayo *Pasado inmediato* (1939).

Simpatías y diferencias (1921). En él, reseñó las memorias del coronel canadiense G. C. Nasmith, *On the Fringe of the Great Fight*, para hablar "de un clarísimo ejemplo de cómo han de contribuir los relatos del químico, del médico, del matemático, a establecer el verdadero carácter de la guerra […] acertijo de la economía y de la higiene".[407] Las memorias del coronel Nasmith invitaban a la espontaneidad y a la improvisación, y a despojarse de tantos formalismos. Desde un "nosotros", como si ya se considerara ciudadano español, Reyes se quejó de la solemnidad ibérica:

> Somos demasiado solemnes: nos sorprende un libro de memorias como éste, donde un respetable funcionario cuenta con toda llaneza su riña en una taberna, y sus disputas continuas con la policía porque a su "auto" le faltaba no sé qué número o contraseña. El hombre que escribe así lo es demasiado para dar importancia a las necesidades oficiales. Está convencido de que desempeña una misión útil. Y si de paso hay que repartir unos puñetazos, ¿por qué no? Si la rutina burocrática estorba, un puntapié bien administrado puede devolver a la situación toda la facilidad natural que hace falta para ir de prisa. Un nuevo concepto de la vida, un nuevo matiz de la civilización se nos traslucen por entre las páginas del relato.[408]

En vez de los sentimentalismos o nostalgias por una era pre-moderna o primitiva con la que soñaban los pacifistas, Reyes encontró en la reconstrucción de la posguerra la posibilidad de una civilización más moderna y más justa. En la misma página de "Historia y Geografía" del periódico *El Sol* en la que salió la reseña sobre el coronel Nasmith hay, sin firma, una pequeña nota titulada "Literatura reconstructiva". Lo más probable es que haya sido Reyes quien la haya escrito a juzgar por el estilo y por lo que propone:

> El que alza un muro, causa un daño, y es como si alzara una prisión. El que abre un hueco en el muro es un libertador: deja llegar hasta la morada del hombre la bendición de la luz y el aire, y –en caso preciso– nos da una salida para la fuga. Los hombres cada día nos parecemos más a los pájaros. De aquí que se hable del renacimiento del misticismo.[409]

Que quien abra un boquete en el muro sea un libertador, en aras de que entren la luz y el aire para el renacimiento del misticismo, ¿no nos recuerda "El misticismo activo" de *El*

[407] Reyes, *Simpatías y diferencias. Primera serie* (1921), OC IV, p. 22.
[408] *Ibid.*, p. 24.
[409] Anónimo, "Literatura reconstructiva", *El Sol*, 1 de agosto de 1918, año II, núm. 242, p. 8. Disponible en Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es [Consultado el 20 de agosto de 2014].

suicida? En vez de nostalgias, tristezas o indignaciones, el fin de la Primera Guerra Mundial llevó a Reyes a formular pensamientos lúcidos. En un artículo del 21 de mayo de 1919, que publicó en la revista *El Heraldo de México* con el título "By-Products de la paz", insistió en que si los acontecimientos de la guerra obligan a hacer arma de todo (del cine, de la casuística, del misticismo, etc.), en la paz "hay que restaurar la normalidad del pensamiento".[410] ¿Por qué su manera de restaurarlo nunca simpatizó con el pacifismo? En otro artículo, que publicó el 26 de junio de 1919 en *El Heraldo de México*, "En torno al tratado de Paz", se atrevió a criticar los planteamientos del Tratado de Versalles que se firmaría justamente el 28 de junio de ese mismo año. Reyes respaldó la opinión política de la revista liderado por Charles Maurras, la *Action Française,* según la cual el Tratado de Versalles resultaba suave y en extremo complaciente con Alemania, pues dejaba intacta su unidad política. Le dejaba abierta la posibilidad de rearmarse y atacar a los caóticos países de la Europa oriental, como Polonia y Checoslovaquia:

> Sobre estos Estados débiles, mal armados, es precisamente más de temer la venganza alemana que sobre la misma Francia [...]. He procurado resumir fielmente una parte de la opinión, la que creo menos conocida. Y lo he procurado sin sentimentalismos inútiles: estamos ante el espectáculo de las fieras. [411]

Despojarse de "sentimentalismos inútiles" fue para él, además de una consigna estética, una consigna política. Reyes procuró tomarse en serio la primera posguerra; dar un trazo del mapa intelectual de la Europa de entreguerras sin esperanza ni miedo; resaltar los elementos de *racionalidad* y de *progreso* que la Gran Guerra había traído consigo entre los países aliados, que eran ya los triunfadores, precisamente para asegurar ese triunfo. Si se caía en sentimentalismos inútiles se corría el peligro de perder lo ganado, pues el vencido acechaba con enormes deseos de venganza. Durante la Gran Guerra, como sabemos, Reyes inclinó sus simpatías hacia los Aliados (Francia e Inglaterra). Ello no le impidió interesarse por los enemigos, los imperios centrales que representaban Alemania y Austria. Tampoco

[410] Reyes, "By-Products de la paz", en *Aquellos días,* OC III, p. 391.
[411] Reyes, "En torno al Tratado de Paz", en *Aquellos días,* OC III, p. 389.

prescindió de comentar la naciente Revolución rusa. Su principal cometido consistió en preguntarse cómo había ocurrido la Primera Guerra Mundial y qué antecedentes tenía.

La historia más reciente, mientras se hacía un recuento de todos los sucesos de la Primera Guerra Mundial, era sin duda la del siglo XIX, más exactamente la que abarcaba desde la caída de Napoleón y el Congreso de Viena en 1815 hasta la unificación nacional de Alemania y de Italia a partir de 1870. En un artículo para *El Sol* del 22 de mayo de 1919, "Dinamarca y Prusia. La cuestión de Schleswig", Reyes recordó que el pueblo germano estuvo dividido en principados y reinos, y que a partir de 1848, contagiado por las fiebres revolucionarias, renunció a obtener su unidad por el camino del liberalismo para pedir entonces la unificación nacional al poder del militarismo.[412] No contento con la unificación nacional, decía Reyes, el militarismo de Alemania aun buscó el expansionismo durante la guerra franco-prusiana de 1870-71, y por poco se apoderó de toda Europa a comienzos de 1914. En el artículo "Panorama de América", publicado en *El Sol* el 6 de febrero de 1919, Reyes resumió los planes que tuvo Alemania para organizar su campaña económica en Latinoamérica si triunfaba en la Primera Guerra Mundial.[413] Las noticias al respecto las había acabado de obtener a partir de la lectura de *South America and the War* (1918), del historiador inglés F. A. Kirkpatrick, y de los informes del embajador de Estados Unidos en Berlín, Mr. J. W. Gerard, *Face to Face With Kaiserism* (1918).

Sin embargo, Reyes consideraba un poco fantasioso el peligro que representaba Alemania en el orden político y económico de Latinoamérica, puesto que hasta la geografía favorecía por todos lados el monopolio de Estados Unidos, esto es, la Doctrina Monroe. Al tocar el tema geográfico (no olvidemos que la página de *El Sol* se llamaba Historia y Geografía), Reyes de paso aplicó sus dotes de geógrafo verbal al dibujar en palabras –podría tratarse de una écfrasis geográfica– el mapa político de México, Centroamérica y el Caribe:

[412] Reyes, "Prusia y Dinamarca", en *Simpatías y diferencias. Primera serie*, OC IV, p. 83.
[413] Reyes, "Panorama de América", en *Simpatías y diferencias. Segunda serie*, OC IV, pp. 150-164.

> Es el mapa de América una caprichosa superposición de triángulos, por el vértice en Panamá, y por la base algo más abajo del Ecuador. La geografía, corno la historia, parecen dividir las veinte Repúblicas en dos grupos de diez y diez. Comienza el primer grupo, todavía en la América del Norte, por la gran hoz de México, que unos comparan humorísticamente a un cuerno de la abundancia, con la boca sobre los Estados Unidos, y otros, melancólicamente, comparamos a un gran signo de interrogación abierto entre los dos océanos, y que es, en todo caso, cabeza de yunque de la raza. Como dos cuernos, las penínsulas de la Florida al norte y de Yucatán al sur se adelantan hacia el oriente, determinando el Golfo de México, y allí parece continuar el sistema un mundo insular, donde encontramos otras tres repúblicas: la isla de Cuba y la antigua Española, dividida entre Santo Domingo y la república negra de Haití. Pero en el Continente, este primer grupo no acaba en las fronteras meridionales de México, sino que escurre en una cadenilla ístmica—la América Central—, donde se escalonan seis repúblicas: Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y la reciente de Panamá. Y ya tenemos aquí las diez Repúblicas del primer grupo americano […]. Colombia y Venezuela poseen costas sobre el Caribe, este "Mediterráneo del Nuevo Mundo", y ocupan una posición particularmente compleja dentro de Suramérica, con las costas vueltas hacia los Estados Unidos y algunas fronteras en contacto con tierras no hispanas. [414]

El 9 de enero de 1919, en el artículo "En torno al imperialismo de la lengua española", Reyes señaló la paradoja de que el orbe hispano saliera triunfante de la Primera Guerra Mundial sin haber ni siquiera intervenido. Todo el temor que se había desatado desde 1898 por la expulsión de España del hemisferio, al punto de haber llevado a Rubén Darío a preguntarse si tantos millones de hombres hablaríamos inglés (*Cantos de vida y esperanza*, 1903), se disipaba ante la inquebrantable homogeneidad lingüística de Hispanoamérica.[415] Los "colonizadores" estadounidenses no habían podido conquistar idiomáticamente a ningún pueblo de Hispanoamérica; más bien sucedía lo contrario: las universidades estadounidenses comenzaban la enseñanza de la lengua española de manera generalizada. Sólo que los tempranos hispanistas de origen anglosajón estudiaban y trataban al español como una lengua muerta. Tales noticias, Reyes las obtenía a través de Pedro Henríquez Ureña, entonces profesor de la Universidad de Minnesota, y quien solía enviarle varias impresiones al respecto. Para que ello no ocurriera así, para que el español cobrara mayor fuerza comercial y cultural y no se viera a lo lejos como una lengua muerta, se necesitaba voluntad

[414] *Ibid*., pp. 151-152.

[415] Reyes, "En torno al imperialismo de la lengua española", *Simpatías y diferencias. Primera Serie*, OC IV, p. 63.

política. Se necesitaba corregir lo que en 1916 Unamuno lamentaba, esto es, que España no quisiera dominio territorial por falta de voluntad internacional.[416]

Reyes, para incentivar esa voluntad de dominio y hasta de imperialismo hispano (por más políticamente incorrecto que ahora nos parezca), escribió en *El Sol*, el 13 de junio de 1918, el artículo "En los paraísos de la Guinea española". En él, comenzó por lamentar que España no se acordara de que aún tenía un territorio africano entre el Cabo Formosa y el río Gabón, cerca de la costa de Camerún, casi de igual tamaño que Madrid y Barcelona juntas. Lamentó que los misioneros católicos no lograran competir con los protestantes, y que por falta de patrocinio estatal el idioma español perdiera terreno frente al inglés. Del historiador español J. Bravo Carbonel, de su libro *Fernando Póo y el Mani, sus misterios y riquezas, su colonización* (Madrid, 1917), Reyes reseñaba el fracaso de la colonización española en el África occidental. Sin embargo, resaltaba el papel de un agente colonial de origen vasco llamado Pedro Arriala Bengoa, quien desde 1887 se había aventurado por sí solo, por pura voluntad personal, hasta la profundidad de las selvas del río Congo en plan de cazar elefantes y enseñar el español entre los naturales. Reyes llegó al extremo de alabar al cazador Bengoa: "Sólo tú, sagrado cazador de elefantes; sólo tú, Bengoa, mantienes la fuerza de España. Sólo una vez recuerdan los salvajes pamúes el nombre de España, y es para vitorear a Bengoa." [417] Reyes vio en aquel agente colonial –me parece– otro epígono del *misticismo activo*, del hombre heroico que en circunstancias adversas se llena de voluntad personal. Frente al ecologismo y antiimperialismo de nuestros días, tal elogio no puede ser más políticamente incorrecto.

Uno de los periodos históricos de España a los que más atención le concedió Reyes fue el de la invasión napoleónica de 1808, el de la Guerra de Independencia, origen de la ruptura

[416] Véase Unamuno, "La noluntad nacional", *Artículos olvidados sobre España y la Primera Guerra…*, pp. 13-15.

[417] Reyes, "En los paraísos de la Guinea española", *Simpatías y diferencias. Primera serie*, OC IV, p. 42.

o independencia con los virreinatos americanos. Como la defensa contra el invasor francés fue a través de una guerra de guerrillas, no hubo en aquella España grandes generales; tampoco descollaron grandes intelectuales entre las Cortes de Cádiz, porque no era hora de parlamentarios sino de combatientes.[418] Por lo tanto, a medio camino entre el intelectual y el soldado, Reyes resaltó a Pedro de Quevedo y Quintana, obispo de Orense: "verdadero representativo en esta nación de teólogos armados". [419] En lugar de blandir el escapulario ante los afrancesados, el obispo de Orense más bien los socorrió porque así, siendo caritativo, creía vengarse mejor contra el ateísmo ideológico de la Revolución francesa. Reyes, como vemos, no reparaba en militares, agentes coloniales, sacerdotes o intelectuales al momento de tomar de la historia reciente héroes o modelos de liderazgo.

Uno de sus preferidos –contemporáneo también a la invasión napoleónica– fue su coterráneo Fray Servando Teresa de Mier. Durante dos jueves seguidos, el 14 y el 21 de marzo de 1918, publicó en *El Sol* dos artículos al respecto, "Un americano de 1800. Fray Servando Teresa de Mier" y "Las peregrinaciones de Fray Servando". En realidad, ya desde un año atrás, Reyes acababa de prologar una nueva edición de *Memorias de Fray Servando Teresa de Mier* (Biblioteca Ayacucho, 1917), a pedido del intelectual venezolano Rufino Blanco Fombona, quien para entonces residía en Madrid.[420] El interés de Reyes por Fray Servando era también muy literario: un novelista episódico a lo Baroja, decía, podría sacar mucho provecho de las memorias del regiomontano por la cantidad de aventuras que incluían varias persecuciones y varias fugas. De haber vivido diez años más, tal vez a Reyes le hubiera gustado la novela del escritor cubano Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante* (1969). Fray Servando le despertaba también un interés por el efecto de la religión en la política. En 1795, ya con más de treinta años, lo desterraron de la Nueva España. No había motivos claros porque, según Reyes, su delito no era un delito ni su herejía una herejía:

[418] *Ibid*., p. 487.
[419] *Ibid.,* p. 486.
[420] Véase de Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, pp. 212-213.

> La Virgen de Guadalupe –mantiene Fray Servando– había tenido culto en México desde antes de la Conquista. Santo Tomás el Apóstol, que era el propio Quetzalcóatl, ya había predicado en México el Evangelio antes que los conquistadores españoles. La imagen de la Virgen no estaba pintada en la manta del indio Juan Diego, sino en la de Santo Tomás.[421]

Verdadera herejía había sido la de Lutero al despojar de imágenes marianas las iglesias protestantes. La de Fray Servando, en comparación, resultaba baladí desde el punto de vista religioso; no así, en cambio, desde el punto de vista político, puesto que dio un respaldo inusitado a la causa de la emancipación americana al decir que la Virgen de Guadalupe hundía sus raíces más allá de la Conquista. Al exaltar a Fray Servando, sin embargo, Reyes no hizo énfasis en su aportación a la causa de la independencia americana, sino en su personalidad, en la capacidad de vencer las coyunturas, de superar la mentalidad estrecha del momento. De ahí que en su galería de personajes heroicos se privilegie al individuo antes que a una causa colectiva, y que haya figuras tan peculiares como Lucrecia d'Alagno, protagonista del primer texto de *Retratos reales e imaginarios*: "Madama Lucrecia, último amor de don Alfonso el Magnánimo". A diferencia de la otra Lucrecia del Renacimiento, la de apellido Borja, d'Alagno nunca cohonestó con la perversidad. En 1428 aceptó ser la amante de Alfonso I, rey de Aragón, de Nápoles y de Sicilia, con la condición de que él la hiciera su esposa a la muerte de la reina María. Pero las leyes papales impedían al rey contraer segundas nupcias, y aunque Lucrecia visitó al Papa en Roma, éste no dio su brazo a torcer. No hay en Lucrecia d'Alagno nada de sumisión femenina, sino de perseverancia.[422]

[421] Reyes, "Fray Servando Teresa de Mier", *Retratos reales e imaginarios*, OC III, p. 437.
[422] Reyes, *Retratos reales e imaginarios*, OC III, p. 411.

¿Quién hace la historia? Tal fue una de las preguntas más difíciles que ha de haberse planteado Reyes en su faceta como historiador-periodista. Si, como en el caso de la fracasada colonización española en el África occidental, sólo el agente Bengoa parecía *hacer historia*, quizás una posible respuesta es que la historia, para Reyes, la protagonizan personajes heroicos bastante peculiares. Aun así, ¿en qué consiste para él el heroísmo? ¿Quiénes son los héroes? El heroísmo como una filosofía de la historia se remonta hasta el biógrafo griego Plutarco con sus *Vidas paralelas*, y postula que quienes hacen o cambian la historia son hombres de gran vitalidad. ¿Líderes dotados de capacidad de acción y de expresión? En "El misticismo activo", el ensayo central de *El suicida,* Reyes parece adelantar su poética de la historia fundada en el heroísmo: "Quisiera Carlyle referir la historia, como a sus focos genésicos, a los Héroes. Ella pudiera referirse tan justamente a las ideas heroicas: con la vida de ellas vivimos, y, en esta semántica de la historia, somos las criaturas del verbo."[423] En el artículo "Napoleón I, orador y periodista", publicado en *El Sol* el 20 de febrero de 1918 y luego incluido en *Retratos reales e imaginarios*, Reyes parece recobrar esta idea.[424] Insistió en que la noción de la historia debería templarse en la lectura de *On Heroes. Hero-Worship and the Heroic in History* (1841), del escocés Thomas Carlyle.[425]

El libro de Carlyle había marcado profundamente a varios ensayistas hispanohablantes. Reyes continuó una tradición al respecto que, al menos en España, había iniciado Menéndez Pelayo cuando exaltó a Carlyle en el volumen IV de su *Historia de las ideas estéticas en*

[423] Reyes, *El suicida*, OC III, p. 273.

[424] Reyes, *Retratos reales e imaginarios*, OC III, p. 471.

[425] Carlyle presentó seis clases de héroes: 1) el héroe como divinidad, que tomaba de la mitología escandinava; 2) el héroe como profeta, que ejemplificaba en Mahoma; 3) el héroe como poeta, que hallaba representado en Dante y en Shakespeare; 4) el héroe como sacerdote, que encarnaba desde luego en Lutero; 5) el héroe como hombre de letras, que asociaba con Johnson y Rousseau, y 6) el héroe como rey, que representaba en dos hombres que no lo fueron del todo y que más bien se opusieron a la monarquía: Oliver Cromwell y Napoleón.

España, concretamente en el capítulo titulado "El siglo XIX en Inglaterra". Explicó allí que lo que servía de apoyo a Carlyle para su concepción del hombre y de la historia era, en rigor, la pasión por la realidad: "un hecho, por su sola condición de tal, aunque parezca pequeño y baladí, tiene a sus ojos valor más grande que toda creación de la fantasía". [426] Esta idea de la importancia de lo fáctico la retomó incluso en 1899, dentro de su libro *Reglas y consejos sobre la investigación científica*, el histólogo español Santiago Ramón y Cajal, a quien Reyes varias veces consideró como un epígono del misticismo activo. Cajal se apoyó en Carlyle para insistir en el heroísmo pragmático:

> teorizar por teorizar sin acudir al análisis de los fenómenos es perderse en idealismos sin consistencia, es volver la espalda a la realidad. […] Las teorías nos abandonan. Los hechos nos defienden. […]. Dadme un hecho –decía Carlyle– y yo me postraré ante él. [427]

También Leopoldo Alas, Clarín, fue otro de los admiradores españoles de Carlyle. Hizo una introducción de los dos tomos de *Los héroes,* que salieron en las librerías españolas entre noviembre de 1892 y marzo de 1893 bajo el sello de la Biblioteca Anglo-Alemana. Clarín resaltó un rasgo estilístico de *Los héroes* que más tarde se notaría en la ensayística de Reyes. Dijo que el método de Carlyle no es el de la lógica de los sistemas filosóficos, "en que las verdades van unas en otras en fila", sino que su filosofía es un grandioso laberinto, y "que no carece de plan". [428] Ese plan, según Clarín, consistía en el humorismo, es decir, en no dejar desfallecer la emoción inicial de las ideas y en no quitarles su ingrediente humano. Es preferible rehuir de cualquier abstracción política, para apostar siempre por el hombre concreto.

El primer mentor de Reyes en España, Rafael Altamira, también reforzó el gusto por Carlyle. En una reseña sobre una traducción de *Los héroes*, que escribió para el periódico

[426] Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. IV, CSIC, Madrid, 1993, p. 392.

[427] Santiago Ramón y Cajal, *Los tónicos de la voluntad. Reglas y consejos sobre investigación científica*, ed. de Leoncio López-Ocón, Gadir, Madrid, 2015, pp. 129-130.

[428] Tomado de Laureano Bonet, "Clarín y Carlyle: El prólogo olvidado a *Los Héroes*", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 89 (2013), pp. 217-262, p. 231.

madrileño *La Justicia* el 2 de abril de 1893, Altamira dijo del libro de Carlyle que lo que más le gustaba "no es tanto la idea nueva como el método de razonar libremente [...]. Necesitamos esos libros raros, sorprendentes, que rompan con la uniformidad en que se anegan las almas jóvenes".[429] Bien haya leído o no la reseña de Altamira, tal consejo estilístico Reyes pareció aplicarlo a plenitud. En general, su asimilación de Carlyle fue más honda de lo que parece, pues a lo largo de toda su obra le rindió tributo a Goethe y a Napoleón –epígonos heroicos de Carlyle–, y aun en sus últimas obras dejó varios tratados sobre los héroes de la mitología griega a la manera del ensayista escocés.

No obstante, so pena de pasar por anacrónico o *mitologista*, el Reyes de la página de Historia y Geografía de *El Sol* democratizó la galería propuesto por Carlyle. Se ajustó a las circunstancias del mundo hispanohablante y buscó héroes en ámbitos menos explorados. Advirtió que en muchos episodios históricos participaban personas con cierto perfil bajo y que no siempre estaban entre los vencedores. Su heroísmo estaba en las ideas que profesaban y en ser cercanas a las costumbres del pueblo sin, desde luego, confundirse con la masa gregaria. En sus artículos de la página de Historia y Geografía de *El Sol*, como vimos, hay una evidente intención de sonsacar de la historia real héroes peculiares, para seguir animando a la acción, a la pragmática, a levantar el alicaído ánimo español. De ahí que otro de los héroes de Reyes haya sido el arabista español Francisco Codera y Zaidín (1863-1917).

En la edición de *El Sol* del 3 de enero de 1918 publicó un retrato de él muy similar al que ya había trazado de Giner de los Ríos en *Cartones de Madrid*, y que incluyó después en *Retratos reales e imaginarios*. Vio en el arabista Codera y Zaidín mucho de "dureza de santidad", es decir, el afán de superar con el esfuerzo propio las deficiencias del ambiente. Lo comparó con el histólogo Ramón y Cajal, y resaltó un rasgo en la común nacionalidad de ambos: "No es voluptuoso el español: con muy poca cosa le basta. Un viejo microscopio

[429] Tomado de L. Bonet, *ibid*., pp. 221-222.

permite a Cajal realizar investigaciones histológicas que asombran. Toda está en pensar poco en sí mismo y mucho en el ideal." [430] La mención de Cajal no es gratuita. Aunque nunca citó literalmente *Los tónicos para la voluntad*, el famoso libro de consejos del histólogo español, éste se había aproximado a la peculiaridad del místico activo o del héroe que buscaba retratar Reyes. En vez del héroe como tal, Cajal exaltaba al sabio:

> el héroe sacrifica a su prestigio una parte más o menos considerable de la Humanidad; su estatua se alza siempre sobre un pedestal de ruinas y cadáveres; su triunfo es exclusivamente celebrado por una tribu, por un partido o por una nación, y deja tras sí, en el pueblo vencido, estela de odios y de sangrientas reivindicaciones. En cambio, la corona del sabio otórgala la Humanidad entera, su estatua tiene por pedestal el amor, y sus triunfos desafían a los ultrajes del tiempo y a los juicios de la Historia.[431]

Sin embargo, dado que Reyes buscaba despojarse del excesivo intelectualismo, no suscribió del todo la noción de Cajal. El héroe no tenía por qué oponerse al sabio. A medio camino entre el sabio y el héroe militar o político, como hemos visto, quedaba un terreno inexplorado. Se trata del héroe pedagógico, el que se inspira en una idea heroica y plantea un modelo de educación a fuerza de voluntad e improvisación. Reyes no ignoraba que había algo peyorativo en el verbo "improvisar". Aplicar la improvisación en la pedagogía, sin embargo, no significaba cohonestar con la charlatanería. Recordemos el último y más corto texto de *Cartones de Madrid*, "Estado de ánimo". En él, Reyes nos habla de una conferencia de Eugenio D'Ors en la Residencia de Estudiantes, "Aprendizaje y heroísmo", que éste publicó en 1915. La memoria, la asimilación y por consiguiente la improvisación, para D'Ors, aseguraban el auténtico conocimiento:

> Estudiamos meses y meses el alemán: lo sabemos en un minuto. Silabea el párvulo torpemente: una mañana se levanta pudiendo leer. Cualquier adquisición mental se cifra, en rigor, en una intuición, pero le hemos preparado largos razonamientos. No es la adquisición el efecto de los razonamientos. En vano buscaríamos en éstos la causa eficiente de aquélla; pero aquélla es el *premio* de éstos, o tal vez mejor, el

[430] Reyes, *Retratos reales e imaginarios*, OC III, p. 495.
[431] Ramón y Cajal, *op. cit.*, p. 83.

> premio a la *actitud* que éstos imponen y, como si dijéramos, *la recompensa a la humildad* que ha tenido el razonador. [432]

En varios textos que reunió en *El cazador*, cuya primera edición salió en Madrid en 1921 con el sello Biblioteca Nueva de Ruiz Castillo, Reyes abordó de nuevo el tema del heroísmo, bajo la óptica de la pedagogía. Sus héroes, como veremos, van a tratar de superar la coyuntura a fuerza de voluntad, la inexactitud a fuerza de improvisación. En el texto "El padre Reyes", por ejemplo, se nos cuenta el caso de cómo el sacerdote hondureño José Trinidad Reyes, al vaivén de las revoluciones que en 1829 abolieron en Honduras las instituciones monásticas y lo dejaron secularizado, se dedicó a reconstruir templos y capillas. Para retener a sus estudiantes en temporada de vacaciones y evitar que volvieran a adquirir malos hábitos, este padre hondureño se inventó incluso una suerte de pedagogía campestre. A falta de bibliotecas o laboratorios, en la deficiente infraestructura del país centroamericano, recurrió a las pastorelas o representaciones bíblicas de la Edad Media, deslizando nuevas o "paganas" enseñanzas, para así vencer la incultura del ambiente. De ahí que Reyes lo asociara con un santo medieval de estirpe pedagoga:

> *Héroe* de la fábula antigua, inventa el alfabeto y hiere de muerte al dragón. Y va recogiendo esa cosecha de almas que ha fructificado dondequiera que la palabra bíblica y la pagana –el pastor Samuel y el pastor Apolo– logran conciliarse y fundirse, como en la *Homilía* a los jóvenes de San Basilio.[433]

El texto "Frestón", también incluido en *El cazador*, propone una nueva noción del héroe, "el héroe sin libros". El título Frestón lo saca de Cervantes, del nombre del encantador que ha hecho desaparecer los libros de don Quijote; libros ya quemados, en realidad, por el cura y el barbero. ¿Por qué Reyes, cuya biblioteca personal llegó a ser una de las más grandes de México, exaltó la figura de Frestón y propuso un héroe despojado de bibliotecas, un héroe sin libros? Entre más *veras* que *burlas*, Reyes desagravia y reivindica a

[432] Eugenio D'Ors, *Aprendizaje y heroísmo. Lectura dada en la Residencia de Estudiantes la noche del 20 de enero de 1915 por Eugenio D'Ors*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1915, p. 60.

[433] Reyes, "El padre Reyes", *El cazador*, OC III, p. 130. Las itálicas son mías.

la figura metafórica de Frestón porque, al desaparecer sus libros, permitió que don Quijote saliera de su casa y se aventurara al mundo, es decir, incentivó su heroísmo. Aun más, Reyes concibe a Frestón como el dios o demonio que estuvo detrás de la quema de la famosa biblioteca de Alejandría:

> Su grande obra parece haber sido la destrucción de la biblioteca de Alejandría. Unos lo atribuyen al incendio provocado por los soldados romanos, ya de propósito o ya porque el viento del mar arrastró las llamas hacia esa parte, que esto es una parte de esa retórica diplomática que acompaña siempre a las guerras. Otros atribuyen el incendio al califa Omar […]. Y dice Otfried Müller con su inimitable y sabio candor: "Acaso no se ha perdido gran cosa, porque si tan abrumadora copia de libros hubiera llegado hasta nosotros, el nacimiento de la literatura moderna hubiera sido muy difícil, ya que no imposible." ¿Qué hubiera añadido Marinetti? […] Muchos, finalmente, nos hemos salvado por haber tenido que separarnos de nuestros libros. [434]

¿Nos hemos salvado por tener que separarnos de nuestros libros? ¿A quién se refería Reyes con ese "nosotros"? Más allá de su evidente crítica al intelectualismo, Reyes también quería exorcizarse, despojarse de la condición "trágica" de que el intelectual o el escritor tuvieran que sentirse como encargados del mundo. Se trataba también de una lección de vida, sacada de la experiencia personal de haber viajado "pesadamente" con baúles llenos de libros en el barco que lo condujo de México a Francia en agosto de 1913. Porque, al salir huyendo por las bombas alemanas en agosto de 1914, todos esos libros traídos desde México se quedaron en París bajo amenaza de extraviarse o consumirse en las llamas. De nada valían a la distancia. Gómez de la Serna recordaba, en *La sagrada cripta de Pombo*, que toda la tragedia de Reyes al principio de su estancia en España obedecía a que su biblioteca y sus librerías preferidas se habían quedado en París: "Reyes nos lo repetía con la voz gangosa de niño gordo que cuenta lo que le ha pasado en un dedo del pie."[435] De tal infantilismo intelectual, de tal capricho de bibliófilo, Reyes mismo reaccionó en "Frestón" y, como si se auto-flagelara, atentó contra la futura imagen que se tendría de él, es decir, la del erudito rodeado de una inmensa biblioteca:

[434] Reyes, "Frestón", en *ibid*., pp. 158-159.

[435] Citado por Juan Martínez Gómez, "Escritores hispanoamericanos en la botillería de Pombo", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 22 (1993), pp. 187-192 [pp.189-190].

> Los libros, materialmente, son, después de la propiedad territorial, el bien que más gravita sobre nuestras almas. ¿Cómo queréis que esté apto para la cruzada (todos tenemos una y, tarde o temprano, llega siempre), cómo pretendéis que esté ágil para salir con el hatillo de las peregrinaciones a cuestas, aquel letrado que esconde en su casa y padece sobre su vida el peso de diez mil volúmenes? [...] ¡Imagen horrenda de la inmovilidad! No, los héroes no tienen libros. [436]

Al sentenciar que los héroes no tienen libros, ¿no hay una crítica al endiosamiento del intelectual por el mero hecho de ser letrado, de estar inmóvil? Si no se viaja con bibliotecas, y si a cada momento debemos cuidarnos de las revoluciones y las guerras que nos obligan a exiliarnos, lo mejor es aprenderse las cosas de manera literal. Como ello es casi imposible, hay que echar mano de la improvisación a expensas de caer en la inexactitud. Reyes explica esta paradoja en el texto "Mrs. Amyot". El título lo extrae del nombre de la protagonista del cuento satírico "The Pelican" (1898), de la escritora estadounidense Edith Wharton (1862-1937). Mrs. Amyot es viuda y tiene que cuidar de un bebé de seis meses. Comienza a trabajar como *lecturer*, dando conferencias sobre las teorías evolutivas de Darwin y Spencer. Además de no ser experta en la materia, Amyot "invadía" un campo gobernado por los varones. ¿Cómo logró superar todo ello? Sin duda cometió muchas imprecisiones, pero conquistó la atención del público por su facilidad verbal y, desde luego, por inspirar cierta lástima. No importa, dijo Reyes: "La inexactitud renueva los pretextos de la vida, deshaciendo por la noche lo que la naturaleza va labrando de día. Mrs. Amyot es un alto símbolo cosmogónico." [437] ¿No ironizaba?

Leyendo con detenimiento este ensayo puede percibirse, si se aplica algo de literatura comparada, que el comienzo se parece al arranque o tono de ciertos cuentos de Borges. Dice Reyes: "Estamos en un planeta parecido a la tierra. Allí, como en Shakespeare, Bohemia tiene costas. No es éste el reino de la fantasía sino el reino de la inexactitud: una estrella parecida a la tierra."[438] La comparación no es caprichosa. En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius",

[436] Reyes, *El cazador,* OC III, p. 159.
[437] Reyes, *ibid.,* p. 167.
[438] *Ibid*., p. 166

Borges imaginó a Reyes como uno de los filólogos hispanoamericanos que buscan, en varias enciclopedias, la mención exacta de un planeta desconocido:

> En vano hemos desordenado las bibliotecas de las dos Américas y de Europa. Alfonso Reyes, harto de esas fatigas subalternas de índole policial, propone que entre todos acometamos la obra de reconstruir los muchos y macizos tomos que faltan: *ex ungue leonem*.[439]

Borges, además de referirse a la conocida frase de Reyes, "entre todos lo hacemos todo", se refería también a su pragmatismo intelectual, a su vitalismo, a la necesidad de que todo arte se pusiera al servicio de la vida. Si en "Frestón", como vimos, Reyes "justificó" la quema de la biblioteca de Alejandría, en el texto "La improvisación", incluido en *Calendario*, se dirigió directamente a Pedro Henríquez Ureña y a José Vasconcelos a la manera, según Willis Robb, de un "relampagueo escénico", mejor aun, como "si estuviera charlando con ellos en un café".[440] Como sabemos, ambos organizaban para entonces los planes universitarios en México dentro del nuevo orden revolucionario. A Vasconcelos, entonces ministro de Educación, Reyes le hizo saber a través de una metáfora militar la importancia de la improvisación en la educación de la vida diaria: "El oficial de Estado Mayor tiene que levantar diseños y planos topográficos sobre la cabeza de la silla, al trote del caballo. Por eso, es fuerza que se haya avezado, largos años, entre los estuches mecánicos, al trazado y al cálculo."[441] En otras palabras, respaldaba la pedagogía de Vasconcelos planeada sobre la marcha y sólo recomendaba improvisar mejor, a la manera del gran actor o actriz, repasando y aprendiéndose de memoria los libretos. Más tarde, al enterarse de la renuncia de Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública, Reyes publicó el 6 de julio de 1924, tanto en *El Universal* como en el *Excélsior*, una carta abierta que tituló "Despedida a José Vasconcelos" y que incluyó más tarde en *Reloj de sol* (1925). En ella,

[439] Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Ficciones, Prosa completa 2*, Bruguera, Barcelona, 1985, p. 113. Para profundizar más al respecto, véase de Robert T. Conn, *The Politics of Philology. Alfonso Reyes and the Invention of the Latin America Tradition*, Bucknell University Press, Lewisburgh, 2002, pp. 175-176.

[440] Willis Robb, *El estilo…*, p. 216.

[441] Reyes, "La improvisación", *Calendario*, OC II, p. 299.

desde la distancia, lamentaba el destierro de su amigo y lo elevaba a la categoría de héroe, de paso recordando la gesta de la educación pública en la que ambos se habían embarcado desde muy jóvenes. Reyes proyectó en Vasconcelos la idea del héroe pedagógico y del intelectual pragmático:

> Con el tiempo se apreciará plenamente tu obra. Te has dado todo a ella, poseído de aquel sentimiento teológico que define San Agustín al explicarnos que Dios es arte puro. Saltando sobre la catástrofe, has cumplido algunos de los ideales que alimentaron nuestros primeros sueños en la Sociedad de Conferencias, el Ateneo de la Juventud, la Universidad Popular: —las mil formas y nombres que iba tomando, desde hace quince años, nuestro anhelo de bien social. […].
>
> Tú, amigo, edificador de escuelas y gimnasios, constructor de talleres, Caballero del Alfabeto, nos has dado también el ejemplo de la bravura, virtud fundamental en los hombres. Otros hubiéramos predicado las excelencias del estudio con la rama de laurel o la simbólica oliva en la mano. Tú te has armado como de una espada, y te has echado a la calle a gritar vivas a la cultura. Acaso era eso lo que hacía falta. Acaso era nuestro remedio extremo. A veces es fuerza imponer el orden a puñetazos. […] Los verdaderos creadores de nuestra nacionalidad —no siempre recordados en nuestros manuales de Historia— han trabajado, bajo las amenazas del furor y de la violencia, con esfuerzos siempre interrumpidos, oponiendo una constante voluntad de bien a los incesantes asaltos del error. [442]

Ya Vasconcelos, en una carta del 27 de julio de 1920, le había sugerido a Reyes su heroísmo: "Estoy abrumado de qué hacer, pero he descubierto el secreto de no sentir el cansancio y tal como supones estoy libre de monstruos y serpientes y animado sólo por el impulso de las águilas."[443] Vasconcelos sostenía en "El nacionalismo en América Latina", un artículo que publicó en la revista limeña *Amauta* (núm. 5, enero de 1923), que el gobierno de los filósofos nos llevaría a un grado superior del progreso social y a la desaparición del Estado.[444] Se postuló para presidente de México en 1929, pero fracasó aparatosamente (tal vez debido al fraude). Ya el 16 de enero de 1919 Reyes había tratado de aconsejar, en un artículo de *El Sol* que tituló "Marginalia. El sentido de la democracia", y que más tarde incluyó en *Aquellos días* (1937) con el título de "El sentido de la política", que el verdadero sentido de la inteligencia no está en la ambición de poder:

[442] Reyes, "Despedida a José Vasconcelos", *Reloj de sol*, OC IV, pp. 442-443.

[443] Carta citada por Claude Fell, *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, UNAM, México, 1989, p. 79.

[444] Tomado de Claude Fell, *ibid*., p. 22.

> La función de la inteligencia está en pensar bien. La inteligencia sirve mejor para consejero que para gobernante: mejor que para llevar la rienda, para ejercer una bien intencionada censura, asomarse de cuando en cuando a la portezuela del coche y gritarle al cochero de la nación:
>
> –¡No es por ahí![445]

Al enterarse de que Vasconcelos confundía el *saber* con el *poder*, y que su campaña pedagógica la usaba como plataforma política, el 25 de marzo de 1925, de manera privada, Reyes le dijo a Pedro Henríquez Ureña que consideraba a Vasconcelos un "charlatán". La acusación tenía mucho de circunstancial, puesto que Reyes acababa de pasarse por México –después de once años de ausencia– sintiéndose ajeno a la nueva generación y experimentando los rigores del exiliado, de quien ha visto pasar la historia ante sus ojos:

> Yo sé que hubiera podido aprovechar mi paso por México para hacer algo de labor orientadora entre los jóvenes. Pero dos razones muy amargas me detuvieron: 1ª) Me asustó, me dolió la altanería ignorante de los muchachos; su grosería, sus ganas de hacer daño (aunque a mí nunca me lo hicieron); 2ª) Yo soy ya, para la opinión pública de México, un producto de exportación; un lujo inútil que, ya que se produjo, se puede aprovechar por ahí en el extranjero para tapar la boca a los que hablan de la barbarie mexicana; pero no tienes idea de cómo comienzan a gruñir profundos y añejos rencores en cuanto la gente sospecha que yo puedo desear arraigar otra vez en México y difundir algo de mí mismo entre la juventud. Al instante se figuran que trato de que mi Padre sea Presidente… ¡Así somos de idiotas! De modo que comienzo a ver con melancolía que tendré para siempre que cortarme toda esperanza de hacer algo por la educación del país. Tendrán que seguir alimentándose con la charlatanería de Pepe [José Vasconcelos], y aprenderán de él a tener éxito sin saber nada. Peligroso ejemplo para toda nuestra América.[446]

No cabe ya en nuestro análisis, por desdicha, profundizar más al respecto. Pero conviene adelantar que en 1939, a su regreso definitivo a México, la historia le deparará a Reyes la oportunidad de hacer algo por la educación de nuestra América.

[445] Reyes, "El sentido de la política", en *Aquellos días*, OC III, p. 360.
[446] De AR a PHU, París, 25 de marzo de 1925, ed. de JJL, tomo III, p. 279.

En la galería de Carlyle el héroe militar por excelencia es Napoleón. En la galería de Reyes es el Cid, el caballero de la Edad Media castellana que protagoniza el primer poema de nuestro idioma. Más que por razones históricas o filológicas, la predilección de Reyes por el Cid obedeció a un sentimiento filial. No de otra forma se explicaría el hecho de que llegara a comparar el general Bernardo Reyes, su padre, con don Rodríguez Díaz de Vivar, el Cid. Se trata, por supuesto, de una comparación subjetiva y poética en la que no hay que pedir objetividad y rigor históricos, mucho menos cuando se plantea por motivos filiales. Él mismo lo confesó en su soneto "De mi padre", en la parte donde dice:

> Un tiempo al Mío Cid consagré mis afanes
> para volcar en prosa sus versos y su esencia:
> la sombra de mi padre, rondadora presencia,
> era Rodrigo en bulto, palabras y ademanes.[447]

Antes de profundizar en la figura heroica del Cid, conviene aclarar que la figura de su padre se cuela de manera subrepticia, subliminal, en las características que Reyes describe de otros héroes. Por ejemplo, el texto "Lamento, a la muerte de Otfried Müller", incluido en *El cazador*, aparentemente alude a este arqueólogo alemán que murió mientras escarbaba en las ruinas del Peloponeso. Pero, viéndolo bien, en tal texto hay ya expresiones parecidas a las que más tarde el propio Reyes pondrá en la *Oración del 9 de febrero*, el texto más explícito en torno a la figura de su padre. Este texto, dicho sea de pasada, lo escribió en Buenos Aires en 1930 y lo mantuvo inédito durante toda su vida. En 1963, tanto su viuda Manuela Mota como su nieta Alicia Reyes, lo publicaron en la editorial Era. Una misma imagen se repite en los dos textos. En el ensayo de *El cazador* se exalta al arqueólogo alemán como un héroe que en plena excavación se va quedando ciego y que, minutos antes

[447] Reyes, "De mi padre", *Constancia poética*, OC X, p. 418.

de morir, parece transfigurarse: "ya estás por el suelo, torre de hombre".[448] En *La oración del 9 de febrero*, la imagen reaparece de esta manera: "Mis lágrimas son para la *torre de hombre* que se vino abajo; para la preciosa arquitectura –lograda con la acumulación y el labrado de materiales exquisitos, a lo largo de muchos siglos de herencia severa y escrupulosa– que una sola sacudida del azar pudo deshacer."[449] En ambas letanías, pues, Reyes lamenta que se fulmine al hombre activo, al hombre enérgico.

La justificación para dedicar un subcapítulo a la figura del Cid se apoya, con todo, en un interés filológico. En 1919, un año antes de publicar sus cuentos de *El plano oblicuo*, Reyes llevó a cabo un ejercicio narrativo: la prosificación moderna del *Poema de Mío Cid*, que inauguró la edición de bolsillo de la Colección Universal de Espasa-Calpe. Ramón Menéndez Pidal, su jefe en la Sección de Filología, había ya publicado un voluminoso estudio titulado *Cantar de Mío Cid. Texto, gramática y vocabulario* (3 vols., Madrid, 1908-1911). Explicó que no se trataba de un texto fijo en la medida en que provenía de una tradición oral y popular. Recitado de memoria por campesinos castellanos a lo largo de la Edad Media, el poema fue transcrito por primera vez por el copista Per Abbat en el año de 1307, aunque al parecer había manuscritos desde 1140. Tras la invención de la imprenta, el *Cid* fue publicado en 1779 por el editor Tomás Antonio Sánchez en la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (tomo I). Pero nunca se halló una edición definitiva. El texto resultaba huidizo, proteico y sin una versificación establecida, y de ahí que Menéndez Pidal no encontrara objeción en que el becario mexicano lo prosificara. Reyes, pues, tomó la versión manuscrita copiada por Per Abbat, que consta de 3729 versos de 16 sílabas y con 1000 hemistiquios. Al despojarlo de su versificación, medida, acento, rima, aliteración, paralelismo, encadenamiento, cantidad silábica y agrupación estrófica, convirtió el rudo

[448] Reyes, "Lamento a la muerte de Otfried Müller", *El cazador*, OC III, p. 100.
[449] Reyes, *Oración del 9 de febrero*, en OC XXIV, p. 30. [Las itálicas son mías.]

poema en una novela de aventuras. Lo acercó al amplio público. Hizo más evidente la historia, la narrativa intrínseca del poema.

La vicisitudes de don Rodrigo Díaz de Vivar empezaron en Andalucía, adonde había sido enviado por el rey don Alfonso de Castilla para cobrar los tributos que los reyes de Córdoba y de Sevilla tenían que pagarle todos los años. Cuando supo de la invasión que Almudafar, el rey de Granada, preparaba contra Almutamiz, el rey de Sevilla, don Rodrigo creyó oportuno defender a este último por cuanto era el mayor contribuyente de su rey don Alfonso. Derrotó al ejército del rey Almudafar e hizo prisioneros a los aristócratas de Granada. En adelante, los de Sevilla se lo agradecieron dándole algunos tributos y lo apodaron el Cid Campeador. Pero el motivo de esta buena intención fue empedrando su camino al destierro, y Reyes se esforzó por *prosificar* con claridad este episodio:

> El Cid volvióse con el tributo al rey don Alfonso, su señor. El rey lo recibió muy bien, se declaró satisfecho de él y muy contento de su conducta. Y ésta fue la causa de que le salieran muchos envidiosos, procurándole incontables daños, hasta que le pusieron a mal con el rey. El rey prestó oídos, porque tenía viejas rencillas contra él, y envió a decir al Cid por una carta que saliese del reino. El Cid, leída la carta, aunque lleno de pesar, no quiso dilatar la obediencia, que sólo se le dejaba un plazo de nueve días para ausentarse del reino.[450]

La *desventura* de don Rodrigo no fue otra sino haberse aproximado al fuego, al círculo cerrado de los privilegiados. Los cortesanos no permitieron que un caballero sin suficiente alcurnia viniera a competir con ellos en los favores del rey; no, al menos, sin que antes superara trampas o cayera en el mismo juego de ellos, en conspiraciones y maquinaciones. Difícil tratándose de don Rodrigo: su talante popular, espontáneo, sencillo, dicharachero, con el cual se había ganado el cariño de la gente, lo incapacitaba para el arte de la intriga o, en un sentido más amplio, para el arte de la política.

A pesar de ese enorme apoyo popular y militar, el Cid nunca se atrevió a quebrantar la ordenanza del rey: se fue al destierro con ganas de demostrar lo buen vasallo que era. A

[450] Anónimo, *Poema del Cid*, según el texto antiguo preparado por Ramón Menéndez Pidal; la prosificación moderna del poema ha sido hecha por Alfonso Reyes, vigésima segunda edición, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, pp. 13-15.

pesar de ganar popularidad por su victoria militar contra la invasión de los moros en la ciudad de Valencia, y de verse rodeado de muchísimos seguidores y riquezas, el Cid seguía fiel al rey de Castilla. Tenía todo para actuar militarmente tanto contra el arbitrario rey don Alfonso que lo había expulsado, como contra los Infantes de Carrión, esos cortesanos sin escrúpulos y sin ningún carisma popular que incluso llegaron a abusar de sus hijas. Pero nunca lo hizo. ¿Por qué razón? Varios investigadores incluso se preguntan por qué el narrador-poeta del texto admitió sin reservas esa actitud al mismo tiempo tan sumisa y tan arbitraria. Una respuesta podría estar en que el prestigio político castellano se consideraba algo nato, inmodificable, por cuanto se fundaba con base en la proximidad que se tuviera con el rey, ya fuera familiar o de intereses económicos; y no, como debería de ser, con base en la cercanía con la gente, con el pueblo. El que unos seres despectivos y sin ningún valor personal como los Infantes de Carrión tuvieran tanta influencia sobre el rey, al punto de pedirle desterrar al Cid, sólo podía explicarse con base en la proximidad que ellos tenían con la corte, es decir, en su peso nobiliario.[451] El historiador José Luis Romero, formado en historia medieval, fijó en esta práctica política de Castilla una prolongación de la organización posterior de las repúblicas hispanoamericanas:

> Una burguesía de cierto empuje había crecido desde el siglo XI en muchas ciudades de Castilla que, a su vez, habían recibido directa o indirectamente el impacto de la reactivación comercial, gracias al cual un tráfico interregional y marítimo comenzó a desarrollarse. Pero el vigor de las viejas aristocracias era mucho mayor, y crecía no sólo cuando las necesidades de la defensa frente a los musulmanes obligaban a la corona a convocarla, sino cuando las crisis internas –minoridades o guerras civiles– las dejaban dueñas de la situación. No pudieron las burguesías sobreponerse a ellas, ni siquiera cuando se estrecharon los vínculos con la monarquía; porque aunque se fortalecieron, minó su estructura interna no sólo el poder real, celoso de su ascenso, sino también su propia dinámica interior, pues muchos de sus miembros prefirieron la riqueza raíz y eventualmente los honores de la caballería villana o de la hidalguía a las aventuras mercantiles.[452]

Al cerrarles la oportunidad de acceder a la proximidad de la corte, desde donde se controlaba el comercio y el poder, la cerril clase nobiliaria, clasista y despótica condenó a

[451] Véase de Michael Harney, *Kinship and Polity in the Poema de Mio Cid*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 1993, p. 184.

[452] José Luis Romero, *Las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, México, 1976, p. 14.

muchos burgueses en ascenso a la *caballería villana*, al saqueo y a la guerra de guerrillas. Si, según José Luis Romero, toda esta contrariedad entre una clase política concebida a espaldas del pueblo se trasplantó a la vida social de Hispanoamérica, ya de cierta forma Reyes creyó intuirlo en la tragedia de su padre.

Dada la enorme distancia temporal de la Baja Edad Media a los albores del siglo XX y la distancia geográfica entre México y España, lo único común entre el Cid y el general Reyes acaso pueda ser el idioma. Porque resultaría ilusorio pretender que la psicología y las vicisitudes del Cid se reflejen casi por igual en la carrera política del general Bernardo Reyes, funcionario del presidente-dictador Porfirio Díaz. En primer lugar, el general Reyes no gozó de tanta simpatía popular como jefe militar de los estados del norte (Tamaulipas, Coahuila y Nuevo León), puesto que no fue elegido democráticamente. Cumplió sobradamente tanto con la gobernación de Nuevo León (cargo que dejaría hasta 1900) como con el ministerio de guerra en 1902. Sólo que de este último cargo, según Garciadiego, "tuvo que renunciar por su fatal enfrentamiento con el poderoso grupo de los Científicos".[453] El general Reyes había fastidiado a estos cortesanos de don Porfirio. Tenía el plan de modernizar el ejército mexicano con la disciplina prusiana, y como ello implicaba el ascenso social de aquella casta militar curtida en el campo de batalla, aquellos "Científicos" se sintieron amenazados en sus privilegios clasistas. Los espías y diplomáticos de los Estados Unidos, entonces una potencia en ascenso, tampoco miraron con buenos ojos la propuesta del general Reyes. Que México tuviera un ejército moderno y fuerte, con generales preparados, soldados llenos de moral y armamento y tácticas prusianas, no le convenía en absoluto a Estados Unidos. En ese caso ya no podría chantajear a su antojo y tendría que mirar con más respeto a su vecino del sur.

[453] Javier Garciadiego, "Alfonso Reyes: la definición de su vocación y los avatares políticos familiares", en *Voces para un retrato. Ensayos sobre Alfonso Reyes*, ed. de Víctor Díaz Arciniega, FCE, UAM, México, 1990, pp. 83-101, p. 84.

Pero insistamos en que, a pesar del desdén cortesano de los "Científicos", el general Reyes no gozaba de mucha simpatía entre el pueblo de los estados del norte. Cierta política represiva en contra de los clubes liberales anti-reeleccionistas y en contra de los grupos seguidores de los hermanos Flores Magón, por el contrario, parecen presentarlo como alguien demasiado autoritario. Tras su regreso a Nuevo León en 1903, según Elena Garro,

> el pueblo organizó una manifestación de desagrado por la vuelta del sanguinario general Reyes y éste barrió a los manifestantes con ametralladoras. La felicitación de Díaz a Reyes fue la siguiente: "¡Así se gobierna!" Esta aprobación fue publicada no sólo por *El Hijo del Ahuizote*, sino por todos los diarios de la nación, incluyendo *El País* y *El Tiempo*.[454]

El "sanguinario" general Reyes, además, encabezó varias expediciones para exterminar a los indígenas yaquis del norte de México. El positivismo de la época parecía justificarlo bajo el darwinismo y otras confusas teorías de la selección natural aplicadas a vida humana: los pueblos indígenas, si resultaban reacios a la evangelización o colonización, eran razas inferiores. Es cierto que Alfonso Reyes, en las apologías a su padre, nunca reprochó semejantes abusos. En el *corpus* de la década madrileña, como hemos visto, las menciones explícitas a su padre brillan por su ausencia. Pero en el "Comentario a la *Ifigenia cruel*", si suponemos que esta figura femenina fue para él como una catarsis para librarse del pasado paterno, Reyes reconoció el "horror de saberse hija de una casta criminal".[455] Lo criminal no parecería ser un impedimento para el héroe. Podía restarle puntos, pero los recuperaba si tales acciones militares (¿criminales?) las alcanzaba por empeño personal y en cumplimiento de un "deber superior".

A semejanza del Cid, de acuerdo con la visión filial de Reyes, el general mexicano aparece como el soldado que jamás quebrantó las órdenes de su superior; o en palabras del biógrafo Artemio Benavides Hinojosa, como "el liberal porfirista de irreprochable devoción, a grado tal de echar abajo sus aspiraciones mayores, dejar desamparados a sus seguidores y

[454] Elena Garro, *Revolucionarios mexicanos*, Seix Barral, México, 1998, p. 19.
[455] Reyes, "Comentario a la *Ifigenia cruel*", *Constancia poética*, OC X, p. 358.

admiradores, e inclinarse sumisamente, mansamente, a los repudios, enconos, desaires y ultrajes a los que lo iba a someter aquel caudillo de toda su veneración".[456] Y es aquí donde más opera la relación con el Cid. El caudillo-presidente de México, se entiende, viene a ser el rey de Castilla en la historia del Cid: el monarca que se ve obligado a condenar al destierro a su mejor vasallo.

Así, lo que para el Cid fueron los Infantes de Carrión, aquellos cortesanos envidiosos que conspiraron en su contra, fueron para el general Reyes los "Científicos": cortesanos pasivos que ignoraban la vida práctica o ruda de la provincia, pues residían en la capital y se dedicaban a maquinar intrigas desde sus escritorios. Uno de ellos, José Yves Limantour, incluso simuló apoyarlo a su regreso en 1911, para recobrar el orden y el progreso del viejo régimen. Sólo que el pueblo, en realidad, nunca había apoyado al general Reyes y no encontró motivos para hacerlo. Algunos seguidores del presidente Francisco I. Madero incluso se lo advirtieron al general Reyes. Pero los viejos Científicos le hicieron ver lo contrario. El padre de Alfonso Reyes se dejó engañar, y la mañana del 9 de febrero de 1913 cabalgó de la cárcel al palacio presidencial, poniéndose en bandeja de plata para los verdaderos conspiradores. Su "proeza" mereció varios romances o corridos entre el pueblo mexicano, que no necesariamente son de simpatía. Adolfo Castañón ha recobrado algunos de ellos:

Don Félix le dijo a Reyes
con audacia y con cautela:
- Si usted asalta el Palacio,
yo tomo la ciudadela.

Reyes con todas sus tropas
su valor quiso mostrar,
y al acercarse a Palacio
la muerte vino a encontrar. [457]

[456] Artemio Benavides Hinojosa, *El general Bernardo Reyes, vida de un liberal porfirista*, Ediciones Castillo, Monterrey, 1998, p. 231.

[457] Castañón, *Alfonso Reyes. El caballero…*, p. 17.

Las asociaciones entre el Cid y el general Reyes pueden espigarse mucho más, pero abandonémoslas aquí a riesgo exagerar los límites de la comparación. Insistamos, por último, en que para Reyes el objeto de la filología hispánica consistía en actualizar un clásico como el *Cid* a nuestra vida moderna precisamente para ayudarnos a entender el presente. Por eso nunca vio el hispanismo como una cuestión arqueológica o inerte. No enfocó el *Cid* como el producto de una antigua civilización desaparecida, porque "el orbe hispano nunca se vino abajo, ni siquiera a la caída del imperio español, sino que se ha multiplicado en numerosas facetas de ensanches todavía insospechados".[458]

Ahora bien, no sólo en su prosificación del *Poema del Mío Cid* aparece la imagen de su padre. La figura de éste, subrepticiamente, domina otros textos como "Notas en desorden sobre algunos hombres airados", que está incluido en *El cazador*. Allí encontramos de nuevo el uso de la casuística, la apelación al tribunal literario. Reyes nos invita a revisar el capítulo 60 de la segunda parte del *Quijote*, donde Cervantes hace cruzar a su caballero andante con el bandido Roque Guinart. De este episodio cervantino, Reyes plantea una casuística del individualismo y de la rebeldía:

> El bandido y el caballero andante, por caminos contrarios, uno en nombre del mal como otro en nombre del bien, llegan a la misma encrucijada deshaciendo agravios ajenos; oponiendo ambos, ante la flaca institución social, un individualismo robusto, lleno de eficacia en el rescate, certero en el castigo, como rayo de Dios. [459]

¿Pero es el Quijote, en quien Cervantes mismo dibuja una parodia y se burla de sus pretensiones, "eficaz" en el rescate y "certero" en el castigo? ¿No nos está hablando Reyes, más bien, de otro Quijote o de un reflejo *real* de ese Quijote? La apelación a este caso cervantino, como veremos, reaparece en *Oración del 9 de febrero*. Reaparecen Roque Guinart y don Quijote, esta vez como metáforas de Pancho Villa y del general Bernardo Reyes, su padre, cuando ambos se cruzaron durante algunos meses de 1912 en los corredores de la cárcel militar de Santiago Tlatelolco:

[458] Reyes, "Valor de la literatura iberoamericana", OC XI, p. 134.
[459] Reyes, "Notas en desorden sobre algunos hombres airados", *El cazador*, OC III, p. 190.

> Don Quijote y Roque Guinart se contemplaban. El cabecilla lo consideraría de lejos, con aquella su peculiar sonrisa y aquel su párpado caído. El caballero se alisaría la piocha, al modo de su juventud, y recordaría sus campañas contra el Tigre de Álica, el otro estratega natural que ha producido nuestro suelo, mezcla también de hazañero y fascineroso.[460]

Por el injusto destierro al que fueron sometidos, podría suponerse de todo lo anterior, tanto su padre como el Cid se violentaron contra la ley establecida con miras a deshacer agravios ajenos y, ante el débil Estado, arobustecer el caciquismo. El Cid, primer documento literario de nuestro idioma, es también la encarnación del destierro o el exilio.

[460] Reyes, *Oración del 9 de febrero*, OC XXIV, p. 37.

CAPÍTULO 6

LA FICCIÓN IMPURA

> "De los cuentos, ya te hablaré. Los releo en el tren (el cual va causando el temblor de mi letra)."
>
> Pedro Henríquez Ureña, "Carta a Alfonso Reyes" (22 de junio de 1918).

INTRODUCCIÓN A *EL PLANO OBLICUO*

En octubre de 1920, en la Tipografía Europa de Madrid, salió *El plano oblicuo (cuentos y diálogos)*. El subtítulo resulta muy llamativo porque, por primera vez, Reyes aceptaba catalogar expresamente como *cuentos*, como *ficción narrativa* a una serie de textos de su autoría. En su constante afán por fusionar ensayo-cuento o ensayo-divagación, ¿acaso le costaba trabajo admitirse como cultivador de la ficción pura, de lo que él llamaría después "literatura en pureza"? Los once cuentos de *El plano oblicuo* aparecen fechados antes de su década madrileña, es decir, entre 1910 y 1914. Ninguno de ellos, hasta donde he podido documentarme, se publicó antes de 1920. Reyes, sin embargo, dijo en sus memorias editoriales que "La primera confesión" obtuvo una distinción en un concurso y que fue publicado por un diario madrileño.[461] Sólo que nunca precisó el nombre del concurso ni del diario, y las búsquedas en las hemerotecas hasta ahora han sido infructuosas. Los demás cuentos, en rigor, no figuran en ningún diario o revista de la época. Indagar si realmente se escribieron en esas fechas anteriores, sin que se conserven los manuscritos originales, resulta sumamente difícil. Que pertenezcan a su primera época lo confirmamos por lo que Reyes le

[461] Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, p. 278.

dijo a Pedro Henríquez Ureña en una carta del 6 de enero de 1918, que le envío desde Madrid hasta Minneapolis:

> Te envío, por certificado aparte, algunos cuentos de la época anterior, en copia que deseo me sea devuelta. Vélos cuando puedas: sé que es demasiado pedir, pero tengo la fundada sospecha de que no se mantienen ya. Vélos, te lo ruego, y dame tu opinión: me encantaría descargarme de ellos. Como yo no sueño en hacer el famoso volumen diminuto y perfecto, una cosa mediana, entre las miles que me propongo publicar, no me avergüenza, con tal de que contenga algún valor, alguna novedad de emoción o de expresión. Todos esos cuentos formarían un tomo pequeño: el *Plano oblicuo*, y no volvería yo a escribir nada en ese tono. Les pondría un prologuito condensado y audacísimo, de una cuartilla, y después una dedicatoria en verso, en dos estrofas.[462]

Al parecer, Pedro nunca dio su visto bueno. El 22 de junio de 1918 sólo le acusó recibo con cierto tono irónico y desdeñoso:

> Recibí tus cuentos, y tu "Mateo Rosas de Oquendo" (o solamente lo leí en la *Revista de Filología Española*), tu segundo "Vida es sueño", y antes tus *Cartones de Madrid* (¿o esos habían llegado desde que yo estaba en Madrid? ¿O lo que llegó en Madrid fue la *Visión de Anáhuac*?). De los cuentos, ya te hablaré. Los releo en el tren (el cual va causando el temblor de mi letra).[463]

Si Pedro no animó a Reyes en el cultivo de la ficción literaria sí lo animó, en cambio, en el de la filología y la crítica. En una carta del 21 de marzo de 1918 le endilgaba con tono paternalista: "Te recuerdo los tres deberes fundamentales de tu existencia…".[464] Estos eran, a saber: 1) escribir artículos para la revista *Nosotros*, de Argentina; 2) terminar entre ambos una antología de poetas hispanoamericanos, que nunca llevaron a cabo, y 3) enviarle, si lograba escribirla, una pequeña historia de la literatura española. Eran *deberes* de orden filológico, crítico, pedagógico, no *deberes* de creación literaria propiamente. Con todo, Reyes se descargó o se *desembarazó* –como si fueran un peso– de esos cuentos y diálogos, y sin ningún preludio los publicó en octubre de 1920. *El plano oblicuo* salió sin ese "prologuito condensado y audacísimo de una cuartilla", y sin "la dedicatoria en verso, en dos estrofas". Esta ausencia de prólogo o introducción se nos hace algo raro en su estilo

[462] De AR a PHU, ed. de JJL, tomo III, p. 79.
[463] De AR a PHU, en *ibid*., p. 94.
[464] *Ibid*., p. 82.

bibliófilo. Preguntémonos por qué *El plano oblicuo* careció de prólogo, de dedicatoria o de epílogo. ¿No hubiera sido un gesto de cortesía, a los que nos tenía tan acostumbrados?[465]

Muchos años después, en *Historia documental de mis libros*, Reyes pareció llenar el vacío de un prólogo propio. Nos contó que en un principio pensó incluir en *El plano oblicuo* algunos ensayos y divagaciones de *El cazador*. De haber sido así, *El plano oblicuo* hubiera perdido su carácter ficcional. Fue Valle-Inclán, su contertulio por esos días en el café Regina, quien le aconsejó separar de *El plano oblicuo* todo cuanto no fuera propiamente ficción narrativa, para publicarlo en *El cazador*.[466] Reyes así lo hizo. Para ordenar el material de ambos libros, de *El plano oblicuo* y de *El cazador*, pareció aplicar un deslinde entre "literatura en pureza" y "literatura ancilar", es decir, entre ficción y realidad, entre fantasía y ensayo. Sólo que nunca nos explicó por qué a los textos de *El plano oblicuo* los consideró "cuentos" ni por qué a los de *El cazador* "ensayos" y "divagaciones". Pero tampoco le hizo falta. Los once textos de *El plano oblicuo*, si bien no se despojan del todo de la divagación ensayística, imponen el tono narrativo de la primera persona del singular. En casi todos predomina un protagonista-narrador que relata sus experiencias en atmósferas extrañas, de ensueño, a través de diálogos o confesiones con personajes inventados: es decir, no son ubicables en la historia real. Si se busca un principio constructivo más o menos común a las once piezas de *El plano oblicuo*, según lo ha visto Alfonso García Morales, "éste podría estar en los cruces y encuentros y diálogos (palabra repetida con variaciones en los títulos) entre contrarios, con sus expectativas y frustraciones, sus malentendidos, pactos y resultados

[465] En 1950, acompañados de otros seis relatos posteriores, los cuentos de *El plano oblicuo* reaparecieron en Madrid dentro del libro *Verdad y mentira*, publicado por el sello Aguilar. Venían con un prólogo, no de Reyes, sino del escritor hispano-mexicano José María González de Mendoza, quien, sin embargo, habló muy poco sobre los cuentos de *El plano oblicuo*. Pareció mostrar más interés, en cambio, por los otros seis relatos: "La casa del grillo (sátira doméstica)", "El testamento de Juan Peña", "La fea", "Los siete sobre Deva", "Donde Indalecio aparece y desaparece" y "De Cuitzeo ni sombra". Dijo que las narraciones de Reyes, en general, son "fruto de la observación del pensador y de la imaginación del artista: verdad y mentira". Véase de José María González de Mendoza, "Prólogo a un libro de relatos", en *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*, tomo II, Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1957, pp. 105-112, p. 112.

[466] Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, p. 276.

insospechados".[467] La insistencia en que son diálogos, efectivamente, se advierte en varios títulos si se subraya en ellos la palabra clave:

- "De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés"
- "La entrevista"
- "Diálogo de Aquiles y Elena"
- "El fraile converso (*Diálogo mudo*)"

Aunque no se haga evidente en el título, otro de los cuentos, "Lucha de patronos (en los Campos Elíseos)", es en realidad un diálogo teatral entre Odiseo y Eneas. El cuento incluso tiene la estructura de un pequeño drama porque abre explícitamente acotaciones, para que intervenga una suerte de narrador o director de escena. Pero antes de indagar más en el contenido y la estructura de cada uno de los cuentos, conviene preguntarnos hasta qué punto, si bien fueron escritos antes de la década madrileña, no sufrieron añadidos o cambios entre 1914 y 1920, es decir, en el periodo más creativo del autor. En *Historia documental de mis libros*, Reyes confesó que pecaría de negligente si negara que hubiera "pasado el cepillo a esos viejos relatos cuando los dispuse para la estampa […] En cierto modo, *El plano oblicuo*, por los asuntos y aun muchos aspectos formales, data de la primera época mexicana; por otros aspectos formales, data ya de Madrid".[468] ¿Cuáles fueron esos "otros aspectos formales", los que datan de Madrid, de *El plano oblicuo*?

Uno de los primeros en notar esos "otros aspectos formales", ya que los había visto en su versión manuscrita, fue el pintor Diego Rivera. Recordemos que ambos habían estrechado contacto en París entre el segundo semestre de 1913 y el primer semestre de 1914, y que volvieron a verse en Madrid a principios de 1915 durante la exposición cubista

[467] Alfonso García Morales, "El cuento *La cena* en la obra de Alfonso Reyes. 'Acaso la sombra que apenas debo nombrar…' ", *En pie de prosa. La otra vanguardia hispánica*, ed. de Selena Millares, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2014, pp. 183-213, p. 191.

[468] Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, p. 275.

curada por Gómez de la Serna. En una carta del 20 de noviembre de 1920, al acusarle recibo de la primera edición de *El plano oblicuo*, Diego Rivera se lo hizo saber con estas palabras:

> Aquí van las gracias por el "Plano oblicuo" [*sic*], que Angelina y yo releemos cada día un poco reviviendo las horas de Madrid durante los primeros tiempos de guerra y dificultades; no me coja usted demasiado desprecio si le digo que ahora me gustan más algunas de las piezas que [ilegible] Ud. me las leyó allá, y no porque entonces me faltara entusiasmo por ellas, ya Ud. se acuerda, pero han pasado años, quizá entonces fuese "¡aún demasiado joven!" este pobre hombre de mí. Ahora las cosas me parecen de mayor profundidad y más incisivas; decididamente había cosas que en 1914-1915 me pasaron delante de la nariz.[469]

¿Cuáles son esos aspectos más incisivos y de mayor profundidad? ¿Acaso claves y simbolismos que ahora Diego sí descifraba? Una de las primeras reseñas de *El plano oblicuo*, cuando los ejemplares llegaron a México, la firmó Ramón López Velarde. En su reseña, que publicó el 10 de diciembre de 1920 en el número 5 de la revista *México Moderno*, no pareció simpatizar mucho con el contenido:

> Para la joven generación es Alfonso Reyes un modelo de perspicacia, de ondulación, de seso y de lectura. Quizá con demasiada experiencia de los libros, en cuanto que ciertas fragancias juveniles se hallan amortiguadas en él […] donaire intelectivo que se resuelve, a veces, en guarismos de razón pura […]. Esta manera de desencarnar los tipos y las situaciones, extrayéndoles su ideología espectral y haciendo que la pasión misma se desenlace en muecas de filósofo, es una de las operaciones principales que ejecuta Reyes.[470]

Reyes agarró al vuelo la velada objeción de López Velarde. Cuando Julio Torri le preguntó qué opinaba de la reseña de aquel "buen lugareño autodidacto", Reyes le contestó lo siguiente el 30 de enero de 1921:

> Sí, leí la notita de López Velarde. Tanto él, como un amable anémico de *El Universal*, como [Alfonso] Teja Zabre en *El Demócrata* (yo creí que era más amigo "tuyo") quieren dar a entender que han vivido más que yo: no los envidio […]. ¡Ya me dicen que no he vivido, esos paseantes de una sola calle del mundo! […] A mí me tocó un destino contaminado de mil venenos, y yo procuré rectificarlo, y deshacer la fuerza de los venenos. A mí la vida me lo ha ido dando todo un poco torcido, y soy yo –nadie más que yo– quien lo ha compuesto.[471]

[469] Copio la versión en letra manuscrita de un fragmento del infolio 20-21 de la correspondencia inédita con Diego Rivera, que reposa en la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México. (Ver anexo.)

[470] Citado por Elisa Barragán y Luis Mario Schneider, en Ramón López Velarde, *Álbum*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2000, p. 252.

[471] Reyes, carta a Julio Torri, Madrid, 30 de enero de 1921, en Julio Torri, *Epistolarios*, ed. de Serge I. Zaïtzeff, UNAM, México, 1995, pp. 147 y149.

Lo que más le había molestado era que López Velarde le reprochara hacer cuentos como "guarismos de razón pura" y con "muecas de filósofo", cuando él nunca se había considerado filósofo. A lo mucho se consideraba un ensayista con aspiraciones de poeta.[472] Por lo tanto, la objeción de López Velarde conduce a una discusión sobre el aspecto formal de los textos de *El plano oblicuo* que no podemos evadir. No hay en ellos "narración pura"; en casi todos dominan (¿abruman?) las divagaciones y los simbolismos de la ensayística. Nos enfrentaremos a textos fronterizos. Pero apeguémonos al texto y sigamos el orden planteado dentro del propio libro para tratar de develarlos. Empecemos por el primer cuento.

"La cena" ¿un caso de misticismo activo?

En la taxonómica división que Enrique Anderson Imbert propuso de los cuentos de Reyes, catalogó "La cena" como parte de los cuentos que se inspiran en la misma literatura, es decir, que reelaboran elementos de cuentos de otros autores. En "La cena", según él, "el detalle final del protagonista que despierta con una flor en el ojal –flor del jardín soñado–, deriva de un detalle de otra ficción literaria, esto es, de la flor que el protagonista de *The Time Machine* (1895), de H. G. Wells, trae de su viaje al futuro.[473] El protagonista de "La cena" nos narra su historia desde un pretérito y sugiere que se trata de un sueño dentro de un

[472] Hay, escrito por José Emilio Pacheco, todo un artículo al respecto: "Notas sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde", en *Texto Crítico*, núm. 2 (jul-dic. de 1975), pp. 155-159. Pacheco discute el texto "Venganza literaria", que Reyes escribió en 1926 y que publicó en *Árbol de pólvora* (1952), como una posible alusión *vengativa* hacia López Velarde. A la discusión quizás habría que mencionar otro texto anterior, "El otro extremo", incluido en *Calendario* (1924), en que Reyes pareció aludir al poeta zacatecano, al ensañarse con el chantajismo sentimental de una novela muy popular en aquel tiempo, *Corazón: Diario de un niño* (1886), del italiano Edmundo de Amicis. (Reyes, "El otro extremo", *Calendario*, OC II, p. 337.) Si se ponía en guardia ante la palabra corazón, preguntémonos cuál sería su reacción ante un poema de López Velarde como "Mi corazón se amerita", que se publicó en México en la revista *Pegaso* (15 de marzo de 1917) y que Reyes acaso leyó en el poemario *Zozobra* (1919). Las estrofas de este poema comienzan siempre con el estribillo "Mi corazón, leal, se amerita en la sombra". Hay dos versos que han de haber indignado o cuando menos fastidiado muchísimo a Reyes: "asistiré con una sonrisa depravada / a las ineptitudes de la inepta cultura." (Ramón López Velarde, "Mi corazón se amerita", en *Obra poética*, ed. de José Luis Martínez, Archivos, París, 1998, p. 139.) ¿No se había ya opuesto a este tipo de literatura en los ensayos de *El suicida*?

[473] Enrique Anderson Imbert, " 'La mano del comandante Aranda' de Alfonso Reyes", en *Más páginas sobre Alfonso Reye*s, vol. II, segunda parte, ed. de James Willis Robb, El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 810-812.

sueño, mejor aun, de una pesadilla dentro de otra pesadilla: "a veces, en mis pesadillas, evoco aquella noche fantástica (cuya fantasía está hecha de casos cotidianos y cuyo equívoco misterio crece sobre la raíz de lo posible)".[474] "La cena", como veremos, ha sido uno de los cuentos de Reyes más comentados por la crítica y suele recurrentemente seleccionarse en antologías del cuento mexicano o hispanoamericano de género fantástico.[475]

Fechado en 1912, cuando Reyes aún estaba en México, ¿qué aspectos formales o temáticos de "La cena" podrían suponerse como algún añadido de su etapa madrileña? En *Historia documental de mis libros*, de nuevo, Reyes confesó que tal cuento le nació de recuerdos personales y del relato oral de su amigo Jesús T. Acevedo, pero que cobró forma una vez que se radicó en Madrid y conoció a una familia hispanoamericana que habitaba en su misma calle:

> Mucho me divertía yo en Madrid con este cuento de "Doña Magdalena y su hija Amalia" [las dos mujeres protagonistas de "La cena"], cuando descubrí que, por curiosa coincidencia, en otro piso de la casa donde yo habitaba por entonces (General Pardiñas, 32), había una familia hispanoamericana: doña Magdalena González, su hija Ángeles, y su hija adoptiva Amalia.[476]

Las dos mujeres que aparecen en "La cena", en efecto, se llaman Magdalena y Amalia: la primera es la madre y la segunda es la hija. Que en la vida real Amalia sea una "hija adoptiva" de doña Magdalena, sin duda, añade un misterio adicional a "La cena". Amalia, como veremos, será quien revele casi al final la clave interpretativa del cuento. Hay que insistir en las fuentes autobiográficas, no sólo porque el protagonista-narrador se llame también Alfonso, sino porque recoge muchos intereses intelectuales del Reyes de Madrid. En principio, a juzgar por el epígrafe de San Juan de la Cruz que encabeza el cuento, atrevámonos a pensar que hay algo de "misticismo activo". Recordemos el ensayo homónimo de *El suicida* (1917). Recordemos también que su interés por el misticismo puede

[474] Reyes, "La cena", *El plano oblicuo*, OC III, p. 12.

[475] Véase, por ejemplo, de A. Reyes, "La cena", en *Relato fantástico de la Ciudad de México*, ed. de Vicente Quirate y Bernardo Esquinca, Almadía, México, 2013.

[476] Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, p. 276.

rastrearse desde la reseña que hizo de una nueva edición de *Las Moradas* de Santa Teresa en 1912, y que se agudizó al sentirse alejado de México, bajo los rigores de una nueva y más ruda realidad, tratando de superar la rabia o la tristeza por el asesinato de su padre; la nostalgia de verse exiliado.

No hay en "La cena", sin embargo, ninguna referencia a su exilio en España. Pero sí, como veremos, veladas referencias a su padre al grado de asistir a una especie de transfiguración, es decir, a la transformación del hijo en el padre, del individuo en su doble. La clave parece estar en el epígrafe de San Juan de la Cruz: "La cena, que recrea y enamora". Tengamos en cuenta que un epígrafe, por lo general, hace también parte del texto y está incorporado a su temática. Por lo tanto, conviene indagar mejor sobre el verso de Juan de la Cruz. Éste pertenece al "Cántico espiritual. Canciones entre el Alma y el Esposo", y está concretamente en la estrofa en que interviene la Esposa. Citémosla *in extenso* para darle un mejor contexto al verso:

> Mi Amado, las montañas,
> los valles solitarios nemorosos,
> las ínsulas extrañas,
> los ríos sonorosos,
> el silbo de los aires amorosos,
> la noche sosegada
> en par de levantes del aurora,
> la música callada,
> la soledad sonora,
> la cena que recrea y enamora.
>
> ¡Oh bosques y espesuras
> plantadas por la mano del Amado!
> ¡Oh, prado de verduras,
> de flores esmaltado!
> Decid si por vosotras ha pasado.[477]

En sus comentarios en prosa a esta "Canción…", el propio Juan de la Cruz explicó que la palabra "cena", en el sentido de que recrea y enamora, lo había tomado del Nuevo Testamento, específicamente de un pasaje del Apocalipsis en que el ángel de una de las

[477] San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual: primera redacción y texto retocado*, ed. de Eulogio Pacho, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981, pp. 22-23. El subrayado es mío.

iglesias del Asia, Laodicea (3-20), se dirige de manera imperativa y hasta violenta a quien parece ser un iniciado: "Mira, yo estoy llamando a la puerta; si alguien oye mi voz y abre la puerta, entraré a su casa y cenaremos juntos." A pesar del lenguaje profético y violento –el Apocalipsis significa "revelación"–, Juan de la Cruz interpretó la palabra "cena" como una invitación al goce.[478] Para otros comentaristas, sin embargo, no deja de ser extraño que el torrente de imágenes de la estrofa inicial, en que aparecen montañas, valles, ínsulas, ríos, la noche y la aurora, culmine con un verso harto enigmático: "la cena que recrea y enamora". A no ser, según Luce López Baralt, que se trate de una "cena mística".[479] A juicio de Marcelo Fuentes, en efecto, el símbolo de la "cena" se asocia con el lenguaje violento del Apocalipsis porque el poema refiere el terror de descubrir a otro en el yo, tal como lo veremos con el protagonista de "La cena":

> En la contradicción del Dios que se esconde y no puede verse, pero que a la vez se asoma adonde se dirige la mirada, radica todo el dolor de sentirse incompleto, o sea, de sentirse Uno. […] El "no sé qué", la interminación de la imagen, su propia falta de nitidez en los Otros intermediarios, exacerban el dolor, la sed que llevan al Uno a querer sanarse y saciarse en el totalmente Otro.[480]

La asociación de "La cena" con el misticismo poético de San Juan de la Cruz –para Juan Antonio Rosado– está en la "reflexión sobre la identidad, que sólo puede existir en un espacio-tiempo en que el yo se arraiga y está consciente de sí […] todo se repite y, por lo tanto, se anulan la identidad cotidiana y la sustancia temporal".[481] El alto tono amoroso del poema de Juan de la Cruz anula la identidad en el afán de buscar al Amado. No hay tal tono en "La cena" porque el protagonista-narrador no parece enamorado de Magdalena ni de su hija Amalia. Cena con ellas, sí, pero se siente "como en casa de alguna tía viuda y junto a

[478] Véase de Joaquín García Palacios, *Los procesos de conocimiento en San Juan de la Cruz*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1992, especialmente el capítulo décimo, "Conocimiento en la contemplación", pp. 159-202.

[479] Luce López Baralt, *Asedios a lo indecible: San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Trotta, Madrid, 1998, p. 82.

[480] Marcelo Fuentes, "El terror de descubrir a otro en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz", en *La Jornada Literaria. Graduate Student Journal for the Department of Spanish and Portuguese Rutgers University* 1 (2001), New Brunswick, pp. 163-178, p. 164.

[481] Juan Antonio Rosado, "Un cuento cumple cien años: 'La cena' de Alfonso Reyes", en *Siempre. Presencia de México*, 6 de octubre de 2012. Disponible en http://www.siempre.com.mx/2012/10/un-cuento-cumple-cien-anos-la-cena-de-alfonso-reyes/. [Consultado el 15 de abril de 2015.]

alguna prima, amiga de la infancia, que ha comenzado a ser solterona".[482] No deja de ser extraño, sin embargo, que Amalia se declare más adelante fascinada por el Capitán de Artillería, cuyo retrato adorna la sala del comedor. "–Era capitán de Artillería –me dijo Amalia–; joven y apuesto si los hay."[483] El protagonista-narrador ignora quién es ese capitán y ni siquiera consigue definir con nitidez a las dos mujeres porque, desde el principio del cuento, ellas parecen proyecciones de él. Cuando recibe la esquela con la invitación a cenar, el protagonista-narrador corre a la dirección indicada sin saber muy bien quiénes serán sus anfitrionas. En el umbral de la puerta, antes de entrar, no logra distinguir el rostro de la mujer que lo invita a pasar. Por momentos sospecha si no serán invenciones de su propia mente:

> aquella mujer no era para mí más que una silueta, donde mi imaginación pudo pintar varios ensayos de fisonomía sin que ninguno correspondiera […].
> –Pase usted, Alfonso.
> Y pasé, asombrado de oírme llamar como en mi casa. […].
> Todo aquel ser me pareció plegarse y formarse a las sugestiones de un nombre.
> –¿Amalia?– pregunté.
> –Sí –. Y me pareció que yo mismo me contestaba.[484]

Mientras cenan los tres, los ojos de Amalia parecen mirar en su dirección, pero él advierte que nunca lo enfocan sino que lo soslayan, pues ella dirige su mirada a algo que está a sus espaldas y que él todavía no ha notado: el retrato del Capitán de Artillería. Durante la cena, las dos mujeres resbalan la conversación sobre asuntos económicos de la familia, mientras el protagonista-narrador apura varias copas de Chablis, que es un vino blanco de la región francesa de Borgoña, que lo va poniendo de muy buen humor, "tratando interiormente de disimularme la irregularidad de mi situación".[485] De repente, las dos mujeres le hacen una lejana petición y lo arrastran, como si ya estuviera ebrio o borracho, hasta el jardín. Le hablan "de flores que muerden y de flores que besan; de tallos que se arrancan a su raíz y os

[482] Reyes, "La cena", *El plano oblicuo*, OC III, p. 14.
[483] *Ibid*., p. 16.
[484] *Ibid*., pp. 12-13.
[485] *Ibid*., p. 14.

trepan, como serpientes, hasta el cuello".[486] Se podría pensar aquí, para quien insista en la asociación con el poema de San Juan de la Cruz, si acaso no se trata del "jardín interior", tan común en el sufismo, es decir, en el misticismo de origen árabe en el que, según López Baralt, Juan de la Cruz bebió bastante. La palabra flor en lengua árabe significa también, dependiendo de los puntos diacrónicos con los que se vocalice, tanto luz como iluminación.[487] Si recordamos los versos inmediatamente posteriores que siguen al de "la cena, que recrea y enamora", notaremos la fuerte presencia botánica en el poema de Juan de la Cruz:

> ¡Oh bosques y espesuras
> plantadas por la mano del Amado!
> ¡Oh, prado de verduras,
> de flores esmaltado!
> Decid si por vosotras ha pasado.

El místico español humaniza y afemina ese mundo vegetal al llamarlo con la segunda persona del plural –"vosotras"– y al preguntarles si saben del paso del Amado. ¿Podría pensarse si ese "vosotras" no equivale a las dos mujeres, Magdalena y Amalia? ¿No podrían ser ellas las flores que muerden y que besan? Al menos ellas sí que saben o han sentido el paso del Amado. Cuando el protagonista-narrador, adormilado por el vino o por las flores, se despierta en el jardín, las oye hablar sobre el paso del Amado, sí, del Capitán de Artillería. Las oye relatar cómo éste se quedó ciego en la explosión de una caldera en Francia, y de cómo visitó París siendo ya invidente: "París, que había sido todo su anhelo […] Figúrese usted que pasó bajo el Arco de la Estrella: pasó ciego bajo el Arco de la Estrella, adivinándolo todo a su alrededor…"[488] El protagonista se siente confuso y hasta fastidiado de la charla de las dos mujeres; ignora quién es el Capitán de Artillería del que ellas hablan con tanta admiración. Amaga con abandonar el jardín, pero ellas insisten en arrastrarlo de nuevo al comedor.

[486] *Ibid*., p. 15.
[487] López Baralt, *op. cit*., p. 94.
[488] Reyes, "La cena", *El plano oblicuo*, OC III, p. 16.

Como una suerte de Apolo, a quien las ninfas solían hacerle una corona de ramas por sus profecías, el protagonista-narrador penetra de nuevo en el comedor de una manera parecida a la del dios griego: "A mis pies se habían enredado las guías vegetales del jardín; había hojas sobre mi cabeza." ¿Se trata acaso de la lucha entre Apolo y las musas, es decir, entre lo apolíneo y lo dionisiaco? Si al final de "La cena" el protagonista-narrador acaba con hojas sobre su cabeza y con una florecilla en su presilla, que él no ha cortado, ¿no se refuerza la sospecha de que ha asistido a una suerte de conjunción con la primavera o con fuerzas dionisiacas? ¿Podrían ser las mujeres, por seguir con la mitología griega, un coro de ninfas? No hay que desdeñar una respuesta afirmativa, dado el interés que el joven Reyes mostró al respecto en uno de los ensayos de *Cuestiones estéticas*, "Las tres Electras del teatro ateniense". Basado no sólo en Nietzsche, sino también en el alemán Otfried Müller, Reyes ya era bastante consciente de lo apolíneo y lo dionisiaco como una facultad de la tragedia griega para así retratar las fuerzas metafísicas del universo.[489]

Sin necesidad de hacer una forzada relación con la tragedia griega, lo cierto es que las dos mujeres de "La cena" dan a la obra de Reyes una dimensión hasta ahora inusitada. En su ensayo "Montaigne y la mujer", publicado originalmente en *El Gráfico* de La Habana en 1917 y más tarde incluido en *El cazador*, Reyes reprochaba en el ensayista francés el "triunfo de lo apolíneo", es decir, el temor de reconocer el deseo amoroso o el ardor erótico por una mujer. Los *Ensayos* de Montaigne, según Reyes, ignoran el sentido femenino de la vida, que es "como una solicitación a disgregar el yo concentrado".[490] Es muy probable que Reyes hablara de sí mismo en su ensayo "Montaigne y la mujer" y que tuviera, como él dijo del ensayista francés, la idea más vulgar de la mujer.[491] En la mayoría de sus ensayos tampoco se dialoga con una mujer ni se comentan problemas amorosos o cuestiones eróticas. En el texto "Oda a las modelos de la Maison de France", también incluido en *El cazador*, se

[489] Véase de Reyes, "Las tres Electras del teatro ateniense", *Cuestiones estéticas*, OC I, pp. 15-48.
[490] Reyes, "Montaigne y la mujer", *El cazador*, OC III, p. 179.
[491] *Ibid*., p. 178.

mostró apático con el naciente feminismo: "¿Quiénes son esas mujeres nuevas que hay por las calles de Madrid?"[492] No las entendía y las llamaba, por el maquillaje que llevaban, "insectos de vivos ojos y antenas temerosas".[493] ¿Acaso por ello a Alfonso, el protagonista de "La cena", le cuesta tanto trabajo enfocar el rostro de Amalia y Magdalena? Nada indica que ellas sigan modas feministas, es cierto; pero son ellas las que lo hacen ceder a las fuerzas dionisiacas, empujándolo a un rincón de la casa para que contemple un retrato en el que él cree verse duplicado:

> Era un militar. Llevaba un casco guerrero, una capa blanca, y los galones plateados en las mangas y en las presillas como tres toques de clarín. Sus hermosos ojos, bajo las alas perfectas de las cejas, tenían un imperio singular. Miré a las señoras: las dos sonreían como en el desahogo de la misión cumplida. Contemplé de nuevo el retrato; me vi yo mismo en el espejo; verifiqué la semejanza: yo era como una caricatura de aquel retrato.[494]

Son ellas, pues, quienes lo invitan a "disgregar su yo concentrado", quienes lo invitan a desahogar lo que el Capitán de Artillería representa para él: un sentimiento doloroso oculto en el fondo de su corazón. ¿Se trata, por lo tanto, de una catarsis del dolor causado por la muerte de su padre? Ya vimos, en el análisis de su prosificación del poema del *Mío Cid*, la relación que él mismo estableció entre el héroe medieval y su padre de un modo si se quiere demasiado bronco o épico. Ahora parece ceder a un impulso más lírico, sentimental, si es verdad que detrás del Capitán de Artillería está latente la imagen de su padre. Así parece sugerirlo un recurrente guarismo, el número 9, que coincide con la fecha de su asesinato: 9 de febrero. El número 9 se repite desde el principio hasta el final en tres ocasiones, para indicar la llegada de algo funesto: 1) "Si las nueve campanadas, me dije, me sorprenden sin tener la mano sobre la aldaba de la puerta, algo funesto acontecerá."[495] 2) "De pronto, nueve campanadas sonoras resbalaron con metálico frío sobre mi epidermis."[496] 3) "¡Oh, cielos!

[492] "Oda a las modelos de la Maison de France", *El cazador*, OC III, p. 106.
[493] *Idem*.
[494] Reyes, "La cena", *El plano oblicuo*, OC III, p. 17.
[495] *Ibid*., p. 11. [El subrayado es mío.]
[496] *Idem*. [El subrayado es mío.]

Cuando alcancé, jadeante, la tabla familiar de mi puerta, nueve sonoras campanadas estremecían la noche."[497] Otros críticos insisten en la alusión paterna bajo otras hipótesis.[498]

Pero lo más loable de "La cena", lo que lo hace peculiar a otros textos o ensayos, está en la intermediación femenina de Amalia y Magdalena. Sólo en *Ifigenia cruel* lo femenino vuelve a cobrar fuerza, a grado tal que el *alter ego* de Reyes se transfigura en mujer. Finalmente, otro aspecto interesante de "La cena" es la relación con el arte pictórico. Reyes nunca renuncia al interés por lo plástico y a la fascinación por las imágenes. En "La cena", en efecto, los rostros y las cosas se transfiguran y se le alargan como si gozaran de elasticidad. Alfonso García Morales resalta la mención del pintor novohispano Baltasar Echave, "cuya obra estaba entonces siendo rescatada por intelectuales próximos al Ateneo, y con cuyo cuadro *Visitación*, sobre la pareja femenina de la Virgen y Santa Ana, iluminado por el Espíritu Santo, tal vez habría que relacionar visualmente la escena".[499] ¿No se refuerza así la hipótesis principal de nuestro análisis, la relación con un caso de misticismo de acuerdo con el epígrafe inicial de San Juan de la Cruz? ¿Acaso el rostro de ambas mujeres sea de éxtasis por el paso del Amado? El narrador de "La cena", en efecto, compara el rostro de Amalia y Magdalena a la manera de los rostros concebidos por el pintor novohispano. Finalicemos así el análisis de "La Cena" poniendo, junto con la cita textual, la imagen del cuadro de Echave. No es atrevido pensar que Reyes también aludiera a una posible écfrasis:

> Las señoras, hasta entonces, sólo me habían sido perceptibles por el rumor de su charla y de su presencia. En aquel instante alguien abrió una ventana en la casa, y la luz vino a caer, inesperada, sobre los rostros de las mujeres. Y –¡oh cielos!– los vi iluminarse de pronto, autonómicos, suspensos en el aire –perdidas las ropas negras

[497] *Ibid*., p. 17. [El subrayado es mío.]

[498] Para James Willis Robb, por ejemplo, la ceguera del Capitán de Artillería a su paso por París, coincide bastante con un episodio biográfico del padre de Reyes, quien efectivamente se quedó ciego de un ojo por el estallido de una granada al presenciar en Francia unas maniobras militares a finales de 1910. Véase de Willis Robb, "'La cena' de Alfonso Reyes, cuento onírico: ¿surrealismo o realismo mágico?, en revista *Thesaurus*, vol. 36, núm. 2 (1981), Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1981, pp. 272-283, p. 280. Disponible también en Instituto Virtual Cervantes:
http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/36/TH_36_002_068_0.pdf [consultado junio 15, 2014].

[499] Alfonso García Morales, "El cuento *La cena* en la obra de Alfonso Reyes…", p. 209.

en la oscuridad del jardín– y con la expresión de piedad grabada hasta la dureza en los rasgos. Eran como las caras iluminadas en los cuadros de Echave el Viejo, astros enormes y fantásticos.[500]

SUMA DE *EL PLANO OBLICUO*

"DE CÓMO CHAMISSO DIALOGÓ CON UN APARADOR HOLANDÉS"

En este cuento se perciben algunas referencias en torno al movimiento del sonido, como si aludieran a cierto interés por la fonética acústica. Reyes tuvo conocimiento de esta disciplina a su paso por la Sección de Filología del Centro de Estudios Históricos, especialmente al tratar con Tomás Navarro Tomás. A pesar de deparar varias sorpresas, sin embargo, este segundo cuento de *El plano oblicuo* no ha solido desatar el mismo interés que "La cena". Acaso ello se deba a su título tan poco afortunado: "De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés". Pues, por un lado, la noción de un "aparador holandés" no permite una visualización inmediata, ya que tal clase de mueble de alacena o escaparate de estilo holandés se dejó de comercializar y ahora sólo se vende en los anticuarios o se

[500] Reyes, "La cena", *El plano oblicuo*, OC III, p. 16 .

encuentra en viejas casas o mansiones. Por otro lado, el protagonista de nombre o apellido "Chamisso" llevó a pensar a varios lectores (entre ellos a Unamuno) que tenía algo que ver con el poeta y botánico alemán de origen francés Adelbert von Chamisso (1781-1838), pero Reyes insistió en que ninguna relación había, con lo cual le quitó uno de esos aspectos enigmáticos. En *Historia documental de mis libros* sólo añadió que, para concebir el personaje Noreñita, se había inspirado en un oficinista mexicano de la Escuela de Altos Estudios, que en el cuento aparece como la esposa de Clavijero. [501]

Ambos, Clavijero y Noreñita, están de visita en casa de Chamisso. El personaje Clavijero acaso podría asociarse con el intelectual veracruzano Francisco Xavier Clavijero (1731-1787), pero ello sería exagerar nuestras conjeturas. Lo único cierto es que al igual que el cuento anterior, éste también se desarrolla en medio de una cena con todos los simbolismos que tal palabra sugiere. Por una pequeña mención se nos da a entender que la cena transcurre en París: "Aquella noche, para colmo, como sucede siempre en París, la luz eléctrica padecía una titilación exquisita y subterránea."[502] Los personajes no son franceses ni hay tampoco en su diálogo ningún indicio de afrancesamiento. Por el contrario, Chamisso recita durante la cena varios versos en español de tono popular. Incluso el cuento comienza con cuatro versos octosílabos –al parecer invención del propio Reyes– que el protagonista recita para sus invitados:

> Cartero, malas entrañas,
> flor de la bellaquería:
> no me trajiste la carta,
> que era lo que yo quería.[503]

Tales versos no parecen relacionarse con ningún elemento del cuento, pues en éste no figura ningún cartero ni se lee ninguna carta. Chamisso los aprendió de memoria desde su infancia, según nos dice, de boca de unos cómicos de opereta. Lo de opereta tiene mucho

[501] Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, pp. 276-277.
[502] Reyes, "De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés", *El plano oblicuo*, OC III, p. 19.
[503] *Ibid*., p. 18

sentido, ya que sugiere cierta noción del protagonista sobre el timbre o el grado de la voz. Para divertir o aburrir a sus invitados, Chamisso intercala en medio de la cena otra canción sin temática concreta, cuya letra proviene –sin que él nunca nos lo diga– de un son jarocho del poeta veracruzano José María Esteva:

> Churrimpamplí se casa
> con la torera,
> y por eso le dicen
> Churrimpamplera.
> Y ejito ej tan verdá.
> como ver un borrico volá
> por loj elementoj.
> ¡Ay, Churrimpamplí de mi alma!
> ¿Dónde te hallaré?
> –Y en la ejquina tomando café.
> Y en la ejquina tomando café.[504]

Las coplas anteriores no añaden ningún elemento temático en la trama. Reyes prescinde del contenido o de la semántica que puedan plantear las coplas. Lo que le interesa es señalar, con mucha sutileza, cómo la vibración de las cuerdas vocales de Chamisso se propaga en ondas concéntricas por el espacio de sala, a la manera de las ondas que produce una piedra lanzada en un estanque. Chamisso trata de explicar que en las ondas producidas por su voz casi todos los objetos de la casa parecían naufragar, salvo aquellos con los que su voz hallaba resistencia o chocaba:

> En las doradas alas concéntricas de mi canto, naufragaban todos los objetos. Sólo sobrevivían los puntos más iluminados: los cuatro ojos de mis comensales; los vidrios del aparador y la mitad de su luna; un tenedor, una media cuchara, los últimos destellos del ron. Y por un segundo, la curva de un chorro de agua que alguien vertió en una copa.[505]

Especialmente un objeto, el aparador holandés, hace que su voz se difracte. La desviación del sonido vocal al rozar con el aparador es lo que lleva a decir a Chamisso –lo dice en itálicas–: "*me entró miedo por la derecha*".[506] No quiso girar la cabeza para comprobarlo, pero al cambiarse de asiento se encontró frente a frente con el aparador

[504] *Ibid*., p. 20.
[505] *Idem*.
[506] *Ibid.,* p. 21.

holandés. De repente el mueble comienza a cobrar aspectos humanos y hasta da la impresión de contener, en lugar de unos juegos de té, "diminutas ciudades de porcelana".[507] Más que desatar imágenes, este cuento desata sonidos y voces. Del tintineo de cuchillos y tenedores guardados en el interior del aparador, del ruido o sonido que producen, Chamisso cree percibir un lenguaje inteligible y asegura que el aparador lo interroga: "– ¿Chamisso? –me dijo–. ¿Se te puede hablar delante de estos señores?"[508] Es entonces cuando el aparador holandés divaga sobre cuestiones que podrían aludir a algunos aspectos del poeta botánico Adelbert von Chamisso, como el romanticismo o "la hipótesis goethiana de la planta considerada como alotropía de la hoja".[509] Sin embargo, como ya vimos, Reyes insistió en que nada tenía que ver con el Chamisso real. Quedan en el cuento varios aspectos sin solución. ¿Por qué Chamisso nos dice al principio que ha estado recluido treinta y cinco años en una inmensa casa? Tal casa, por sus descripciones, se antoja parecida a un laberinto:

> Vivo solo. Mi casa, esta enorme casa en que estoy recluido desde hace treinta y cinco años, me protege contra los desperdicios callejeros, me protege de las perspectivas ilimitadas por las que se escapa nuestra alma y nos deja solos. ¡Ay! Nadie como yo detesta las plazas y los campos abiertos. La gelatinosa vida del ser hay que resguardarla con paredes de hierro. Mi puerta no se abre sino para dar acceso a los pocos amigos que me toleran. Gozo del placer infantil de perderme en los innumerables salones, en las galerías inesperadas, en las torres cuyas ventanas miran yo no sé adónde. Vivo, pues, recogido, en el centro matemático de mí mismo, con una estática voluptuosidad. Estática: ni centrífuga ni centrípeta; el Universo y yo como un círculo dentro de otro, pero sin radiaciones internas, sin clandestinos amores.[510]

Quizás Borges se haya inspirado en esta descripción para el personaje de su cuento "La casa de Asterión". Como Chamisso, Asterión también vive en un laberinto y se divierte andando solitario por galerías y subiendo por escalones a torres misteriosas. Sólo que sería forzar demasiado el cuento de Reyes bajo la suposición de que Chamisso sea una suerte de minotauro. Indagar si tal pudo ser una de sus intenciones resulta infructuoso. El tema de los espacios abiertos, el miedo a la disolución o la fuga, Reyes volvió a plantearlo en un texto de 1943, "La estrategia del gaucho Aquiles", en donde deslizó el comentario de que "el toro

[507] *Idem*.
[508] *Idem*.
[509] *Idem*.
[510] *Ibíd*., p. 18.

sabe que embiste mejor contra las vallas, porque acude a donde se siente amo".[511] Pero es sólo un comentario suelto, sin que lo llegue a elaborar a la manera de Borges.

La más ajustada relación intertextual que podría trazarse alrededor de este cuento nos lleva a pensarlo como un preludio de lo que Reyes va a formular algunos años después: las jitanjáforas, aquellas composiciones verbales en las cuales lo semántico se difumina o pasa a segundísimo plano, para imponer el puro ritmo o forma.[512] Chamisso sostiene que sus coplas son incomprensibles; que, más que letras o valores semánticos, arrojan gorgoritos, hipos y zumbidos: "me abandoné a una salva de rumores bucales aun más seductores que una canción, y pude crear un raro ritmo acabado en articulaciones, en erres, en emes y en *jui-juá*".[513] La relación con las jitanjáforas, además, refuerza el interés por la fonética acústica que Reyes obtuvo del contacto con los experimentos que llevaba a cabo su antiguo colega Navarro Tomás. Sin salirnos hacia regiones biográficas o extraliterarias, el texto mismo nos hace saber que el protagonista es tan consciente del efecto acústico de su vibración vocal, que su descripción parece justificar el título general del libro. Chamisso llega a decir: "Yo, el ser perpendicular sobre la base horizontal de mi vida, me sentí como atraído fuera de mí." Si él es el ser perpendicular sobre un plano horizontal, ello quiere decir que el efecto de su propia música –de su voz– lo hace oblicuo, lo inclina a ver el mundo desde otras perspectivas.

"La entrevista"

Este cuento comienza con un raro epígrafe según el cual los gansos de Estrasburgo padecen hipertrofia del corazón. No hay ninguna relación semántica con el argumento, pues no aparecen gansos ni las escenas suceden en Estrasburgo. El escenario es una casa inmensa

[511] Reyes, "La estrategia del gaucho Aquiles", en *Junta de sombras*, OC XXVII, p. 254.
[512] Véase de Reyes, "Las jitanjáforas", en *La experiencia literaria*, OC XIV.
[513] Reyes, "De cómo Chamisso…", *El plano oblicuo*, OC III, pp. 20-21.

en la que hay una sala iluminada, alrededor de la cual se conocen por primera vez Carbonel y Robledo. El protagonista-narrador es quien los ha presentado, aunque lamenta haberlo hecho porque ambos, en cierto momento de la conversación, parecen conspirar contra él. El ensimismamiento del protagonista-narrador a veces es tan acusado, que se llega a pensar si no son Carbonel y Robledo, en lugar de personajes secundarios, prolongaciones o reflejos de su conciencia. En cierta ocasión, abrumado por las sonrisas compasivas de sus dos amigos, el protagonista comenta:

> Mis ojos cayeron, simplemente, sobre un espejo: quise esconderme en sus aguas. El silencio se prolongó aún, y ya comenzaba a angustiarme, cuando, en las regiones de la imagen, identifiqué la silueta de Carbonel y parte del rostro de Robledo. Ambos parecían mirar al centro de la sala.[514]

¿No nos da ya la cita anterior la impresión de que estamos ante un narcisista que, como el héroe mitológico, se hunde en las aguas que lo reflejan? ¿Por qué dice que de las "regiones de la imaginación" identificó a sus amigos? ¿No son ellos reflejos de él? Reyes, fascinado por los enigmas, no parece darnos una respuesta negativa ni afirmativa. Pero el último y tercer acto de "La entrevista", en efecto, refuerza nuestra hipótesis de un protagonista narcisista. Se subtitula "Diálogo invisible". Allí nos afirma que sus amigos "hablan en circunloquios" y que él ha "perdido definitivamente el origen de su diálogo". Nos dice también que Robledo ha tomado una actitud singular de quien "mira oblicuamente al suelo, con una mirada vacía, con la expresión del hombre que prevé la perspectiva interior de sus ideas".[515] ¿No es esa mirada al vacío o al interior otro rasgo narcisista?

Con todo, aunque con frecuencia hay que desconfiar del juicio de los escritores sobre sus propias creaciones, lo que Reyes opina con posterioridad de "La entrevista" debería a inclinarnos a pensar si no se trata más bien de un juego retórico. Este cuento, según él, "respira la atmósfera alambicada y sutil que nos habíamos creado algunos compañeros del

[514] Reyes, "La entrevista", *El plano oblicuo*, OC III, p. 28.
[515] *Ibid*, p. 29. [El subrayado es mío.]

Ateneo y que nos complacíamos en mantener artificialmente".[516] Entre los temas que discuten en esa "atmósfera alambicada", como si se tratara de un juego dialéctico, tal vez el más sobresaliente sea el de la sonrisa. Se habla de la sonrisa gorda y obesa que representa a la comedia, y de la sonrisa invertida que representa a la tragedia. Pero el tema de la sonrisa lo hallamos mucho mejor elaborado en el ensayo homónimo de *El suicida*, "La sonrisa", y en otro de *Calendario*, "Coleccionista de sonrisas".

A pesar de que "La entrevista" está dividido en tres tiempos, que recuerdan la *Poética* de Aristóteles, no hallamos con claridad un comienzo, nudo y desenlace. Quizá el propósito de Reyes haya sido crear una tensión o un juego retórico. Más diálogo que cuento, "La entrevista" carece por momentos de acción o de aventura, es decir, de elementos acordes con lo narrativo. La prosa de ideas supera –ahoga– a la prosa o narrativa. La divagación o digresión del ensayo sofrena o retiene demasiado la acción de los personajes. Reyes, además, no construye un argumento central –recordemos que estamos en un *plano oblicuo*–, sino digresiones o divagaciones de un tema a otro sin orden aparente.

"La primera confesión"

Aunque Reyes no tuvo una rígida educación religiosa o beata ni pareció preocuparle mucho la idea del pecado –y acaso por ello no lo entusiasmaron las novelas eróticas del Marqués de Sade o de José María Vargas Vila–, en este cuento se sumerge en la atmósfera típicamente católica de cualquier pueblo hispano. Lo hace a través de los recuerdos de un niño, cuya casa colindaba con un convento de monjas Reparadoras. Picado por la curiosidad, un día su abuela lo llevó a rezar en la capilla. En su descripción del interior del templo, sin

[516] Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, pp. 277-278.

dejar de reconocer cierta belleza, desliza ya una visión crítica hacia el catolicismo por su atmósfera pesada y sufrida:

> Ardían los cirios, y la luz corría por los oropeles de los santos; la luz muda, la luz oscura, si vale decirlo; la que no irradia ni se difunde, la que hace de cada llama una chispa fija y aislada, en medio de la más completa oscuridad. De la sombra parecían salir, aquí y allá, una media cara lívida, un brazo ensangrentado del Cristo, una mano de palo que bendecía. Cuando entraba una mujer vestida de negro, era como si volara por el aire una cabeza. "Señor, ¿qué sucede en este convento?" Había en el ambiente algo maléfico.[517]

Lo maléfico, sin embargo, no está tanto en la estética de la capilla como en las habladurías de las comadres. El niño –esponja que todo absorbe– las oye hablar sobre una monja de nombre Transverberación, que de ser la mejor zurcidora de vestidos matrimoniales un día consintió en asistir a la celebración de una boda en el convento. Fue hallada al siguiente día tendida en el jardín en un estado casi místico, es decir, "dejando su cuidado / entre las azucenas olvidado", tal como termina el poema "Noche oscura del alma" de San Juan de la Cruz. Según las comadres, que se ahorran detalles íntimos, la monja Transverberación perdió todas las habilidades de las que gozaba como "mujer virtuosa" (¿virgen?), pues una vez que estuvo embarazada hasta los panes que amasaba, "como al soplo de Satanás, se volvían cenizas".[518] A los nueve meses cabales, sin que en ningún momento se nos diga quién fue el padre, "la madre Transverberación dio un soldado más a la República".[519] Las comadres, para añadir más perversión a la historia, culpan del accidente al mismísimo diablo.

Por lo tanto, al repetirle tal historia a la abuela, el niño concluye que por ese convento de Reparadoras ha pasado el demonio *endiablando* monjas. La abuela, en lugar de aclararle semejantes supersticiones y hablarle con naturalidad de lo ocurrido, lo obliga a confesarse con el padre de la capilla. Lo absurdo es que el religioso compara su "pecado" con el de Lutero. Parecería un alarde de erudición por parte del confesor, puesto que el niño

[517] Reyes, "La primera confesión", *El plano oblicuo*, OC III, p. 31.
[518] *Ibid*., p. 32.
[519] *Idem*.

naturalmente ignora el protestantismo o la libre interpretación de la *Biblia* que instauró Lutero a principios del siglo XVI. Pero nada en Reyes es gratuito. Menciona el confesor a Lutero como un eufemismo o un cultismo para señalar al "culpable" del embarazo de la monja Transverberación. Si entre los pecados de Lutero, según el cura, estuvo el de robar una "monja endiablada" de cuya unión "tuvieron unos como hijos endiablados…", ¿no nos sugiere Reyes que el niño protagonista pueda ser hijo de la monja Transverberación? ¿Por qué el cura se apiada tanto de él? Además de absolverlo, le pone como "penitencia" tomar una taza de chocolate con bollos.

Con perspicacia más que con inocencia, el niño sospecha cierta hipocresía tanto en el cura como en su abuela. Se da cuenta de que el catolicismo se alimenta de cierta maldad: si los *confesores* necesitan *pecadores*, desde entonces se hace más travieso y de allí deriva, nos dice desde ya un presente de adulto, "la serie de mis males".[520] Nunca nos aclara si él es el hijo de la monja Transverberación. Ya sabemos que a Reyes le gustaba plantear el enigma, pero no resolverlo. Al final de este cuento, por ejemplo, complica más la solución al hacer surgir otra voz que no sabemos de quién proviene –si de otra de las viejas chismosas o acaso del padre o de la madre del niño–, pero que parece lanzar un consuelo, una resignación. La voz finaliza su intervención con puntos suspensivos: "¡Y todavía dijo que esta misma tarde había de ser…!"[521] ¿Quién dijo que esta tarde había de ser? Atrevámonos a conjeturar si no se trata de la madre del niño, de la monja pecadora, por aquello de que es una "voz cascada" la que habla, es decir, que carece de fuerza y tiene escasa sonoridad. A lo mejor ella espera de la abuela y del cura una absolución.

[520] *Ibid.,* p. 34.
[521] *Idem*.

"DIÁLOGO DE AQUILES Y ELENA"

A diferencia de los anteriores, este cuento está narrado en tercera persona y el narrador omnisciente ofrece la impresión de acotar, es decir, de ser un dramaturgo que prepara el escenario para la acción de sus personajes, a juzgar por la primera línea: "Escenario no muy vasto, no tan vasto como se asegura: la cabeza de Walter Savage Landor."[522] No es que Reyes pretenda introducirse en la cabeza del escritor inglés Walter Savage Landor (1775-1864), sino añadir acotaciones al diálogo que ya éste, en la primera serie de sus *Imaginary Conversations* (1824-1929), imaginó entre Aquiles y Elena: "Este diálogo acontece inmediatamente después del que escribió Landor. Es como charla de bastidores adentro entre gente sutil que se ha violentado para representar un mal drama."[523] También juzga mediocre el escenario escogido para el diálogo, ya que resulta más parecido al de Roma que al de Grecia. Imaginar un diálogo entre Aquiles y Elena –reclama el narrador– exige el conocimiento *a priori* de la mitología. Implica saber que, hermosísima desde niña, Elena fue requerida por Teseo y Pirítoo; que luego contrajo nupcias con Menelao; que más tarde fue raptada por Paris y que durante la Guerra de Troya, bajo la alcahuetería de Afrodita y Tetis, tuvo un encuentro a escondidas con Aquiles. Pero Landor deslizó rasgos equívocos en Elena y en Aquiles y por eso, a su juicio, ambos personajes adolecen de anacronismos, como el de la noción católica del "pecado":

> En Landor, Aquiles se preocupa de las faltas ajenas, y ostenta puerilmente la atrasada botánica –botánica de maestro curandero, de saludador– que heredó de su preceptor Quirón. En Landor, Elena, al reconocer a Aquiles, sólo piensa en suplicarle que no haga de ella su esclava, su hembra. Y Elena –todos la conocéis– ha dicho siempre: "Si en algo me complazco yo es en que todos los hombres me hagan su esclava".[524]

Si revisamos el diálogo original de Landor comprobaremos que, al concertarse el encuentro entre los dos héroes mitológicos, Elena efectivamente le suplica a Aquiles que no

[522] Reyes, "Diálogo de Aquiles y Elena", *El plano oblicuo*, OC III, p. 35.
[523] *Idem*.
[524] *Idem*.

la haga cautiva: "HELENA. Spare me, thou goddess-born! Thou cherished and only son of silver-footed Thetis. […] Lead not me also into captivity." [525] El texto de Landor, como puede vislumbrarse, es un permanente diálogo entre Aquiles y Elena en el que ellos mismos, sin necesidad de intervención del narrador o del dramaturgo, van desarrollando la acción y el argumento, manteniendo así cierta tensión erótica:

> ACHILLES.
> Helena! Helena! wife of Menelaus! my mother is reported to have left about me only one place vulnerable: I have at last found where it is. Farewell!
> HELENA.
> O leave me not! Earnestly I entreat and implore thee, leave me not alone. These solitudes are terrible: there must be wild beast among them.[526]

Pero la falta de acotación o de intervención narrativa es lo que más lamenta Reyes. Abandonados a su propia plática, como a su propia suerte, Aquiles ha hecho un papel de necio y Elena de niña boba. Landor no ha sabido palpar el mundo griego. No ha sabido encarnar la hipóstasis, esto es, la doble naturaleza divina y humana de ambos héroes. Reyes, por lo tanto, se propone continuar el diálogo entre Aquiles y Elena sin pretensiones épicas o alardes de erudición mitológica. Lo prosigue con mucha ironía y con cierto aire burlesco, interrumpiéndolo a cada rato con sus acotaciones. En cierto momento concede que Elena quede desnuda frente al escenario:

> – "¡El ansia de la tierra está chorreando de mis brazos!" – exagera Elena, arrebatada, mientras, en una ola de luz, la túnica se le arroya a los pies, formando un nudo, de donde salta ella, dorada, desnuda, hija del Cisne–.[527]

El diálogo teatral que Reyes ensaya entre Aquiles y Elena, sin embargo, adolece por momentos de cierto exceso de lirismo, ya que en boca de Elena se repite en tres ocasiones el estribillo: "El ansia de la tierra está chorreando de mis brazos." ¿Qué quiere decir con ello? ¿Acaso que está deseosa de dar abrazos y de fundirse con alguien para expandir la vida en la tierra? A pesar del confuso lirismo, el diálogo del cuento se ajusta mucho más a la versión

[525] Landor, *Imaginary Conversations of Greeks and Romans*, Edward Moxon, Dover Street, 1853, p. 2. Disponible en: http/www.forgottenbooks.com [Consultado el 20 de abril de 2015].
[526] Landor, *ibid.*, p. 6.
[527] Reyes, "Diálogo entre Aquiles y Elena", *El plano oblicuo*, OC III, p. 39.

mitológica que el diálogo imaginado por Landor. Sin temor al "pecado" católico ni a la moral establecida, ambos –aunque menos Aquiles que Elena– aceptan su relación extramarital sin pensar que cometen una infidelidad. Elena se legitima en su libertad sexual de elegir pareja y de marcharse de madrugada en busca del "Otro".

La intertextualidad, como vemos, es evidente. Todo consiste en una reelaboración del tema, en una creación de la creación. Para Gabriela Ibieta, Reyes llega al punto de formar un "collage literario cubista", sí, en donde "todo está construido en cuatro planos, que a la manera cubista constituyen el equivalente al espacio pictórico […] variedad de texturas, yuxtaposición e intersección de diferentes planos". [528] Añadió que el cubismo puede advertirse mejor en la técnica de aplicar la simultaneidad, tal "como ocurre en los caligramas de Apollinaire, en los cuales la tipografía y la orquestación visual de las palabras añaden niveles de percepción e interpretación".[529] Familiarizado con el lenguaje cinematográfico, fotográfico y cubista, y desde luego gran lector de Apollinaire, Reyes no veía el mundo cotidiano reducido al plano horizontal; lo veía *oblicuamente*, con paralelas que se cruzan y se juntan.

[528] Gabriela Ibieta, "Alfonso Reyes como precursor de las vanguardias en Hispanamérica", *Chasqui; Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 10, núm. 2/3 (febrero-mayo, 1981), pp. 47-53, p. 50. Disponible en: http: //www.jstor.org [consultado el 5 de junio de 2014].

[529] Gabriela Ibieta, *ibid*., p. 52.

Dividido en ocho partes, este cuento reelabora con ironía parte de los cuadros de costumbres latinoamericanos del siglo XIX, generalmente protagonizados por hombres de ciencia (ya europeos o *europeizados*) en escenarios tropicales o profundamente provincianos. El protagonista-narrador, un viajero de origen alemán, se propone escribir sus memorias de juventud como aventurero en las costas del Pacífico mexicano. Tiene el alemán ínfulas de poeta y dice que se ha educado en la ciudad de Guetinga [*sic*] y en lecturas de Novalis y Schopenhauer. Muy joven cruzó el océano, pero sus recuerdos de México no están tocados del afán etnográfico o positivista. Tienen más bien cierto aire pintoresco, pero no están embadurnados de color local ni hay regodeo en el exotismo. Sus recuerdos, más que del paisaje o de las costumbres vernáculas, responden a una exploración de sí mismo. Que hable de "repúblicas del Soconusco" puede remitir a una geografía imaginaria y hasta cargada de cierto sentido peyorativo, como más tarde lo tendrán Comala o Macondo. Pero el protagonista-narrador aclara muy rápido que sus recuerdos transcurren en Tonalá, Chiapas, "un alegre y caluroso puerto del Pacífico", situado en la región costera del Soconusco (la toponimia es náhuatl), región que efectivamente pertenece a dos repúblicas, Guatemala y México.

Naturalmente, Reyes desliza una ironía al llamar al protagonista "súbdito alemán" y al mencionar que quien lo anima a contar sus recuerdos es un amigo apellidado Allewelt, es decir, "todo el mundo", con lo cual parece bromear sobre las pretensiones universalistas de la cultura germana. Anciano y rodeado de sus hijos, el narrador reelabora para ellos sus recuerdos de juventud en México. Cuenta que se ganó la vida allí en plan de comerciante informal, vendiendo palillos de dientes por los pueblos costeros, asociado con el lugareño Jacinto, quien le proporcionaba manutención y hospedaje. Lo curioso es que su vocación

auténtica, lejos de ser el comercio o los negocios, siempre fue la literatura. Había gozado de una envidiable educación: "Como toda la juventud alemana salida de las aulas antes de 1870, yo era panteísta –casi diré republicano–; por más que persistía en creer, con Bismarck, que las asociaciones de jóvenes demócratas son una confusa mezcla de utopía y falta de urbanidad."[530] ¿Era panteísta como Schopenhauer? La mención es muy breve y nunca se desarrolla, aunque en cierta ocasión nos dice que escribió en alemán una disertación metafísica sobre el palillo de dientes a la manera de Schopenhauer: *Der Zahnstocher als Wille und Vorstellung*, es decir, *El palillo de dientes como voluntad y representación*.

En la primera parte del cuento, el protagonista cuenta que antes de aventurarse a México elaboraba un poema sobre la vida de Novalis, del que apenas nos comparte algunas estrofas relativas a los padres del poeta alemán. Una vez que se vio en Tonalá, en lugar de los libros de Novalis, anduvo con el voluminoso *Directorio del Comercio y la Agricultura en Chiapas y Tabasco*. Sin bibliotecas y sin universidades, el ambiente en que vivía no podía ser más limitado ni más provinciano:

> En los días de Tonalá no había hijos, ni mujer real, ni casa espaciosa, ni salón con candeleros de plata […]. De tres paredes disponía, pues, en mi alcoba de Tonalá: de una colgaba yo mi flautín, de otra el rifle, y en la tercera, una ventana se abría –irónicamente– sobre el gallinero.[531]

A pesar de su vocación poética, el protagonista no anhela fugarse hacia otra realidad. Acepta sus circunstancias y aplica sus conocimientos para entender lo que le rodea. Entre burlas veras, nos dice que también escribió otro tratado al sentarse a ver las palomas en la plaza del parque: *Noticia sobre la vida de las palomas en Tonalá, de las palomas blancas y de las palomas moradas*. Hasta se atrevió, ya más familiarizado con la lengua española, a hacer una edición crítica de cuatro comedias y seis y medio romances de Lope de Vega. La

[530] Reyes, "En las repúblicas del Soconusco", *El plano oblicuo*, OC III, p. 41. Aunque el cuento está fechado en México en 1912, la breve mención del mariscal Bismarck acaso nos permita pensar en el interés que hacia finales de la Primera Guerra Mundial, en sus artículos para *El Sol* de Madrid, manifestó Reyes por la conformación de la república alemana en la que, según él, Bismarck fue el sumo estratega. Véase de Reyes, "Hacia la unidad alemana", en *Historia de un siglo*, OC V, pp. 244-245. [Publicado originalmente en *El Sol*, 18-12-1919.]

[531] Reyes, "En las repúblicas del Soconusco", *El plano oblicuo*, OC III, p. 44.

publicó en Tapachula, Chiapas, otra ciudad vecina de Tonalá, pero tal edición pasó desapercibida entre los especialistas. Sólo catorce años después, cuando él ya había regresado a Berlín, Menéndez Pelayo le dio acuse de recibo. ¿Existió realmente un filólogo alemán dedicado al estudio de Lope que hubiera vivido en Tonalá o al menos en México? No, hasta donde han llegado mis disquisiciones.[532]

En este cuento triunfa la *acción* sobre la *reflexión*. A partir de la sexta parte abundan las aventuras. En la séptima aparece en casa de don Jacinto, allá en Tonalá, un extraño personaje de origen francés que acaso remite a un soldado de los tiempos de la Intervención, Dom Escarragut de Nanterre, ya alcoholizado y hablando "un français rabelaisien, baroque, fantasque, antique et moderne, plein de tintements et de cliquetis de clochette".[533] El protagonista-narrador nos cuenta que este francés murió accidentalmente al tragarse un sacacorchos, y que tanto él como don Jacinto tuvieron que meter el cadáver en una caja de cervezas de Monterrey para lanzarlo al océano Pacífico. La acción, como vemos, es constante. También la intriga, puesto que el narrador nos admite que los chismosos del pueblo llegaron a decir que él y don Jacintito habían "asesinado" al francés por no pagar lo que debía.

Un rasgo del cuento –hay varios otros– queda como enigma: el origen del nombre del protagonista. Él mismo dice tener un nombre alemán bastante largo: José Federico Guillermo Othón Juan Manuel de Westendarp Steinhel. A pesar del apellido, no tiene ninguna relación con el poeta mexicano Manuel José Othón. ¿En quién, pues, se inspiró Reyes para concebir este extraño "súbdito alemán"? A juzgar por su dedicación a la filología y por sus gustos poéticos, quizás haya trazado una variación de sí mismo. Alguien

[532] En la introducción a su *Estudio sobre el teatro de Lope de Vega*, Menéndez Pelayo mencionó a Guillermo Hennings como uno de los filólogos alemanes que mejor se habían dedicado al estudio de Lope, pero este filólogo nunca vivió en México y nada indica que sea el protagonista del cuento de Reyes. Véase de Menéndez Pelayo, *Estudio sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. I, CSIC, Madrid, 1949, p. 6.

[533] Reyes, "En las Repúblicas del Soconusco", *El plano oblicuo*, OC III, p. 51.

pragmático que pone su inteligencia en función de las circunstancias, por más costumbristas que éstas parezcan.

EL FRAILE CONVERSO (DIÁLOGO MUDO)

Es uno de los cuentos más cortos. Como en el cuento "Diálogo entre Aquiles y Elena", también hay en éste una fusión con el género dramático. El narrador es una especie de espectador de una obra ya concluida, en este caso de un drama de Shakespeare, *Measure for Measure* (1623), que se apresta a continuar o a hacer una variación de lo que, para él, ha quedado inacabado o irresuelto. Aparentemente no hay un final trágico en el drama shakesperiano y los personajes parecen quedar contentos, salvo el incisivo Fray Pedro que busca salvar el alma del "ex convicto" y borracho Bernardino. Reyes imagina a ambos personajes, luego de que ha caído el telón, deambulando por las calles de Venecia:

> Lejos del teatro, por las calles alumbradas de luna, el religioso tira del borracho. Le ha atado al cuello el cordón del hábito, y lo lleva a rastras como a un perro.
>
> Fray Pedro, como todo hombre limitado, tiene alma guerrera: mientras conduce a Bernardino por la soledad de los barrios, jura y perjura: maldice de los autores que dejan sus dramas a medio hacer; reniega de los puntos suspensivos; abomina de la lentitud o negligencia del comediógrafo que llega a un quinto acto dejándole al pobre fraile aquella prenda en las manos; piensa que el libre albedrío es lo peor, y que menos mal mientras el autor se encargaba de moverlos con invisibles hilos sobre el escenario del teatro. Pero ahora, abandonados a sí mismos, ¿qué hacer, qué hacer por esas calles de Dios?[534]

El drama de Shakespeare, pues, le sirve de pretexto o símbolo para exponer una paradoja de la moral: los extremos se tocan. Hay quienes pecan por practicar el vicio, hay también quienes pecan por excederse en la virtud. Se trata de una paradoja similar a la que Reyes nos había expuesto en "El misticismo activo", su ensayo de *El suicida*. El Infante Don Juan Manuel relata cómo, para Dios, merece más llegar al cielo el rey militar por sus asaltos,

[534] Reyes, "El fraile converso (diálogo mudo)", *El plano oblicuo*, OC III, pp. 55-56.

antes que el religioso por todas sus obras de devoción.[535] En esta ocasión, dado el aliento narrativo, el personaje religioso tomado de la obra de Shakespeare sufre una especie de conversión (de ahí el título del cuento, "El fraile converso") y advierte con resignación que, lejos de salvar el alma de Bernardino, es más bien la suya la que se está precipitando en la vida mundana y nocturna: "Y el fraile se sienta en el suelo sin saber qué hacer de su albedrío, dándose cuenta de que es el borracho asesino el que ha hecho de él su catecúmeno y su converso."[536] Catecúmeno es el iniciador en los misterios de la fe católica, el que prepara para recibir el bautismo, y converso –ya se sabe– es quien cambia de religión o profesa una sin opción al sacerdocio. La variación de Reyes al drama de Shakespeare consistió en dejar el final abierto a múltiples interpretaciones.

Se trata, como ya lo hemos visto en cuentos anteriores, de una recurrente técnica. Para Reyes, por lo visto, los cuentos no deberían tener un principio ni un final. No nacen de un documento *ex nihilo*, de la nada, sino de variaciones o relaciones intertextuales; se inspiran menos en la vida que en la misma literatura. Esto nos lleva a pensar, en efecto, que Reyes se apartó de la narrativa tradicional o realista. Su negativa a cerrar el argumento o darle un "final feliz" a sus cuentos no obedece a pereza o falta de pericia. Obedece a una crítica tácita contra la ilusión de un final simétrico o cerrado. La técnica del final abierto, aunque paradójicamente se ajusta más a la realidad, es un atributo intelectual más propio de la literatura fantástica que realista.

[535] Reyes, *El suicida*, OC III, pp. 274-275.
[536] "El fraile converso", *El plano oblicuo*, OC III, p. 57.

Más que un cuento en sí, éste parece tener la estructura de una pieza teatral. Podría perfectamente ponerse en escena. Sólo se necesitarían dos personajes que reprodujeran el diálogo entre Odiseo y Eneas, y un tercero y cuarto que, al final, intervinieran como Quevedo y Fenelón respectivamente. En vez de narración hay acotación. Las acotaciones fijan desde el principio los elementos del escenario. Sólo que, conforme interrumpen el diálogo, las acotaciones nos indican también el estado de ánimo, la sorpresa o el aburrimiento del público, como si los espectadores fueran a su vez otros personajes. Se supone que el escenario está casi a oscuras o a media luz y, por lo tanto, la acotación nos habla de sombras en lugar de personas. Reyes abre paréntesis y dice en itálicas: "*(Las sombras, hechas a las disputas académicas, muestran el mayor interés en la discusión. Unas se sientan sobre la yerba. Otras se tumban, apoyando la barba en ambas manos).*"[537] ¿Qué rasgo del diálogo entre Odiseo y Eneas genera tanto interés?

Reyes, más que en los de Odiseo, reproduce en los labios de Eneas algunos de sus pensamientos sobre el "misticismo activo". Incluso rememora, con algunas variaciones, lo que ya en una carta del 8 de noviembre de 1917 le escribía al escritor cubano José María Chacón y Calvo: "¡Dioses! ¿Qué furia se ha apoderado de mí? Yo soy víctima de algo o de alguien que me va empujando por detrás. Digo como Horacio al Dios: ¿Adónde me llevas tan lleno de ti mismo?"[538] En "Lucha de patronos", que está firmado en México en 1910, ya decía por boca de Eneas: "La Divinidad me cargó de fuerza misteriosa, de modo que pude exclamar con el poeta: '¿Adónde me llevas, oh Dios, lleno de ti mismo?"[539] No es la primera vez ni será la última que la figura de Eneas aparece en los textos de Reyes. Christopher Domínguez Michael observó, con molestia, que "la figura de Eneas es una presencia

[537] "Lucha de patronos (en los Campos Elíseos)", *El plano oblicuo*, OC III, p. 60.
[538] Reyes, *Epistolario Alfonso Reyes-José M. Chacón y Calvo*, ed. cit., p. 29.
[539] Reyes, "Lucha de patronos…", *El plano oblicuo*, OC III, p. 60.

obsesiva en la obra de Alfonso Reyes".[540] Lo mismo observó –aunque sin molestarse por ello– Alfonso García Morales.[541] Ambos coinciden en afirmar que Reyes insistió con frecuencia en compararse con Eneas al exiliarse en España. Citemos, por ejemplo, dos fragmentos de esta recurrente comparación autobiográfica:

> 1) ¡Cuánto no les deberé yo, que llegué a Madrid, como Eneas, llevando en el seno las imágenes de la patria, anheloso de aliviar mis heridas, y dejándome a la espalda algo como un incendio de Troya![542]
> 2) Cuando a fines de 1914, yo llegué a Madrid, dejándome atrás, como Eneas, el incendio de mi tierra y el derrumbe de mi familia, mis buenos hermanos de España, sin interrogarme siquiera ni examinar mis credenciales, me abrieron un sitio en las filas del periodismo y las letras y me consideraron, desde el primer momento, como uno de los suyos.[543]

Lo interesante de "Lucha de patronos" es, como lo sugiere su título, que la figura de Odiseo luche contra las pretensiones de Eneas y haga las veces de crítico o burlador. Con ello queda claro que el propio Reyes tampoco se tomaba muy en serio su recurrente imagen de nuevo Eneas, a juzgar por lo que pone en boca de Odiseo:

> ODISEO.– No te devanes más el seso, hijo predilecto de los azares. Yo voy a aclararte tu historia, que no tiene nada de sobrenatural, a pesar de lo que tú pretendes. Escucha, y escúchenme estas sombras. […] para presentarte entre gente extraña y ser bien recibido, te convenía proveerte de algún amuleto, de algún signo sagrado […] Y te declaraste embajador del Olimpo.[544]

Resulta curioso que Reyes pareciera burlarse o encontrara criticable la pretensión diplomática de Eneas. Años después de escribir este cuento, como sabemos, él mismo se convirtió en *embajador*, ya no del Olimpo, sino de México. Más crítico y burlesco es lo que hace decir al personaje Quevedo contra las pretensiones de su Eneas:

> QUEVEDO. –Aquí llegaste de uno en otro escollo,
> bribón troyano, muerto de hambre y frío,
> y tan pagado de llamarte *pío*
> que, al principio, creyera que eras pollo.[545]

---

[540] Christopher Domínguez Michael, "Alfonso Reyes en las ruinas de Troya", en *Tiros en el concierto*, Era, México, 1997, pp. 9-28.

[541] Alfonso García Morales, "Alfonso Reyes en España. Salvaciones del exilio, perdiciones de la diplomacia", art. cit., pp. 111-131, p. 113.

[542] Reyes, "Recuerdo de Azaña", OC VI, p. 171.

[543] Reyes, "Treno para José Ortega y Gasset", OC XXII, p. 386.

[544] Reyes, "Lucha de patronos…", *El plano oblicuo*, OC III, p. 65.

[545] *Ibid*., p. 66.

El cuento termina en un estallido de risas. Reyes se empeña en que sus ideas y paradojas no precipiten el ánimo de sus lectores hacia lo negativo o pesimista. Aunque también rehúye de los finales felices, no ve lo opuesto en el pesimismo –en el final triste, por así decirlo– sino en el final abierto, que considera más cercano al humorismo o a la comedia. En este cuento se vislumbra otro de sus recurrentes trucos narrativos: el de girar la atención hacia otra cosa cuando el asunto se va poniendo grave o pesado. ¿Para qué complicarse en darle tanta trascendencia a un hecho del pasado? Sobre los acontecimientos pasados ni los dioses tienen poder. Ningún razonamiento moral anula la maldad cometida. La disputa entre Odiseo y Eneas en su carrera como representantes o hacedores –héroes– de la historia esconde, entre burlas veras, una crítica a las pretensiones historicistas de la literatura. De ahí la intervención final de Quevedo, que se burla de tanta reverencia a los héroes y añade a la visión de la historia cierto escepticismo, cierta profanidad.

"LOS RESTOS DEL INCENDIO (FRAGMENTOS DE UN MANUSCRITO SALVADO DE LA CATÁSTROFE)"

A juzgar por el primer párrafo del cuento, que está escrito en itálicas como si se tratara de la acotación de un narrador omnisciente, la ciudad incendiada podría ser Troya, con lo cual se alejaría de la historia contemporánea. Sin embargo, las referencias dadas dentro de los fragmentos de la carta salvada, como el de *Wilhelm Meister* de Goethe, nos dan la idea de un tiempo más cercano. La carta está escrita por algún testigo de la catástrofe, quien se llama a sí mismo El Calvo, y está dirigida a su amigo Malio Teodoro, un pseudónimo que de forma inversa –Teodoro Malio– Reyes también usó para firmar dos

artículos en la Página Literaria del *Anti-Reeleccionista*, el periódico fundado por Madero en 1912.[546]

Si este cuento está fechado en México en 1910 acaso se refiera al ambiente del Ateneo de la Juventud en medio de la zozobra causada por el inicio de la Revolución a finales de noviembre de ese año. Pero si hacemos caso omiso de la fecha de escritura, los hechos narrados se ajustarían más bien al ambiente inmediatamente posterior al de la Decena Trágica –sucedida entre el 9 y el 19 de febrero de 1913–, cuando parte de la Ciudad de México quedó arrasada por varios incendios. Así se entendería mejor parte del contenido de la carta que El Calvo envía a Malio Teodoro, especialmente en el punto en que aquel comenta que sus comedias se han perdido por la destrucción de la ciudad: "La librería donde se custodiaban y vendían los libros que yo he escrito es ahora alta pirámide de despojos."[547] ¿Es El Calvo ubicable en la historia real? No parece.

De él sólo llegamos a conocer su apodo. Nos cuenta que ha crecido en los arrabales de la ciudad; parece hablar desde una situación si se quiere post-apocalíptica, resignada, y con ese tono le cuenta lo que ha sido su vida antes de la catástrofe a Malio Teodoro, a quien considera un intelectual: "[tú] moras en el bullicio de las Academias y […] fabricas en tus panales la mejor miel —la acre miel de la erudición".[548] El Calvo no ve a la academia con buenos ojos. Él no ha estudiado sino *practicado* las humanidades y los clásicos; se siente al margen de sus "amigos literatos". Su educación se ha forjado en los arrabales de la ciudad y él mismo se reconoce como el "héroe del barrio", el mujeriego y el que desde la "muerte de su tercera mujer" se la pasa en riñas y en tabernas. Su autobiografía se ve así asaltada por anécdotas secundarias. Al final dialoga con un borrachín del barrio a quien los parroquianos apodan Castromocho. Dialoga con él sobre temas aleatorios: desde la mejor yerba aromática

[546] Véase de Susana Quintanilla, *"Nosotros"…*, pp. 184-186.

[547] Reyes, "Los restos del incendio (fragmentos de un manuscrito salvado de la catástrofe)", *El plano oblicuo*, OC III, p. 68.

[548] *Idem*.

hasta el destino del alma cuando sale del cuerpo. De repente, en medio de estas discusiones metafísicas, la carta de El Calvo queda en puntos suspensivos. El autor [Reyes] abre paréntesis y finaliza con un lamento: "(*Se interrumpe el manuscrito, y es lástima*.)"[549]

De nuevo se trata del truco del final abierto, que no siempre es el más efectivo en la ficción literaria. Funciona muy bien en los ensayos, pero el lector de narrativa, por lo general, solicita cierta certidumbre: dejarse llevar por los hechos de una historia, ya sean reales o ficticios, con la certeza de encontrar un final cerrado, en donde los personajes definan un rumbo o aclaren una intriga. El protagonista de "Los restos del incendio", por el contrario, arroja demasiada incertidumbre. Resulta a ratos inverosímil su alarde erudito al mencionar el *Wilhelm Meister* de Goethe. Igualmente pierde verosimilitud lo puesto en itálicas al inicio del cuento, puesto que el escenario que se evoca –una ciudad costera de la antigüedad– nada tiene que ver con la ciudad moderna que nos describe El Calvo. El desajuste entre la nota introductoria y el contenido de la carta, entre la acotación y la acción, además de la abrupta interrupción final, hacen de este cuento el más fragmentario, el menos memorable de Reyes. En cualquier caso, ese parece haber sido su propósito si subrayamos dos sustantivos claves del título "Los restos del incendio (fragmentos de un manuscrito salvado de la catástrofe)". Restos, fragmentos: ¿no se echa de menos mayor unidad y conjunto?

"Estrella de Oriente"

Este es uno de los cuentos con mayor pericia narrativa. Las descripciones son rápidas y bastante plásticas; se privilegian los sustantivos y la adjetivación se reduce a lo mínimo. El cuento se divide en cinco partes y en cada una, cronológicamente, se sigue el hilo de una

[549] *Ibid*., p. 72.

historia en línea más o menos recta, sin tantas *oblicuidades* o divagaciones. Contrario a lo que el título sugiere, "Estrella de Oriente" no es el mote para llamar a una mujer amada sino a un amigo muy querido del narrador, que tenía un "alma rara y luminosa".[550] Aquel amigo ha sido bastante peculiar. Durante su primera juventud, según nos cuenta el narrador en primera persona, pasaba el tiempo entre su novia y sus amigos. Nadie nunca supo en qué momento se casó y por qué se marchó a Estados Unidos ni por qué terminó trabajando como funcionario de una oficina consular: "él mismo hacía de criado, barría la oficina, regaba la calle por las mañanas y salía a comprarle tabaco al viejo cónsul".[551] Pese a su pragmatismo y a su habilidad manual, "Estrella de Oriente" acariciaba muchos proyectos intelectuales y artísticos. Sin embargo, nadie lo tomaba en serio cuando intentaba llevarlos a cabo. La gente se había habituado a verlo en faenas manuales y no podían concebirlo dedicado a una profesión artística o espiritual. "Estrella de Oriente", pues, "se acostumbró a andar todo el día en camisa, en tirantes, con algún objeto en la mano: cubo de agua o escoba, martillo o destornillador".[552] En la cita anterior podemos ver cómo el narrador prescinde de adjetivos; le basta la selección de sustantivos precisos (*mangas de camisa*, *martillo*, *destornillador*) para darnos la imagen del amigo oficioso.

En la cuarta parte del cuento, sin que nadie supiera tampoco la razón, "Estrella de Oriente" regresó a su tierra –que suponemos México– y volvió a marcharse a un pueblo de Estados Unidos, Orono, situado en el extremo nororiental en límites casi con Canadá. En aquel lugar, por fin, consiguió un oficio más espiritual o intelectual: catedrático de lengua española para extranjeros. Por lo muy al norte o por el duro invierno, las costumbres de los profesores de aquel pueblo, como tomar agua con azúcar o "sacarle punta a un trocito de palo con el cortaplumas de bolsillo", daban la impresión de las de un "manicomio ruso".[553]

[550] "Estrella del Oriente", *El plano oblicuo*, OC III, p. 73.
[551] *Ibid*., p. 74.
[552] *Ibid*., p. 75.
[553] *Ibid*., p. 76.

Semejante comparación no es gratuita. Ayuda a entender la quinta y última parte del cuento, en el que el narrador y otro amigo abandonan lo que parece ser un espectáculo de circo o de cabaret, pues ha aparecido un cupletista probablemente travesti:

> – ¿Has visto? ¿Has visto? Salgamos de aquí. Ése de los cabellos teñidos de rubio, ése… ¿no lo reconoces? Ése que va a cantar las coplas de moda, ése... No, si no es francés. ¡Qué ha de ser! ¿No lo recuerdas? Huyamos, huyamos de aquí. ¡Qué historia más triste! Ya te contaré. Mira: ahora se ha puesto en mangas de camisa para cantar.[554]

¿Se había travestido Estrella de Oriente? ¿Se había vuelto un cupletista travesti? La respuesta es enigmática, como corresponde a todo final abierto, y conviene abstenernos de suscitar una respuesta afirmativa so pena de alterar la libre interpretación de cada lector.

"La reina perdida"

"La reina perdida" es otra de las piezas más ágiles de *El plano oblicuo*. Reyes no ignoraba, por sus conocimientos en torno al teatro español, que la acción narrativa goza de mayor agilidad si el protagonista es un apostador o jugador, puesto que añade el léxico del juego de naipes o de cartas que da mayor sorpresa a la acción. Dividido en tres partes, este cuento está narrado por un jugador de póker que comienza por contarnos que ha sido expulsado de un Club. La expulsión lo ha hecho encerrarse, según él, en su casa. Pero por momentos, a juzgar por su visión lúdica o ya ludópata del mundo, tenemos la impresión de que se encuentra recluido en un manicomio:

> El ruido de los cerrojos, el rechinar de las puertas, ocupan completamente mi alma. […] Y mes a mes, la frente pegada a los cristales, casi pendiente de un hilo, como una araña —porque a un hilo siento reducida mi vida—, miro saltar, sobre el tapete del horizonte, el as de oros de la luna. [555]

En la segunda parte del relato, sin que nos aclare si está o no en un manicomio, el jugador de póker admite que no le hace falta asistir a un club o a un casino para seguir

[554] *Idem*.
[555] "La reina perdida", *El plano oblicuo*, OC III, p. 77.

jugando y apostando. Le basta con tener "una pupila abierta", nos dice, y mirar al firmamento a la manera de un astrónomo, sí, pero con un propósito de jugador, el de apostar si aparece o no tal o cual constelación o estrella: Aldebarán, el Boyero, Casiopea, Escorpión, Orión, la Osa Mayor o las Siete Cabrillas… En la tercera y última parte, haciendo uso del léxico del juego de barajas, nos explica cómo llegó a perder a su "reina". Recuerda que antes de comenzar a apostar había dos juegos de cartas completos, uno francés y otro español. La explicación es útil, puesto que solamente en la baraja francesa se encuentra una carta con la figura de la Dame, la Reina, en lugar de la figura del caballo o del caballero que se representa en la baraja española. Por lo tanto, la razón de su derrota podría interpretarse como una confusión de figuras entre barajas. Se dejó llevar por la superstición y se dedicó a escoger las cartas de la baraja española por el símbolo que para él representaban: "los oros, me dije, son los capitalistas; los bastos, los villanos; las copas, los industriales; las espadas, los militares."[556] La excesiva superstición por la baraja española, además de revolverle cartas de la francesa, lo lleva a la ilusión de creer que se le aparece en carne viva el Rey de Espadas –una figura de la baraja española–, cuya descripción invita a pensar en una suerte de écfrasis:

> cubierto de arreos resplandecientes y ferradas mallas resonantes, con un espadón en forma de cruz y calzado de guantelete guerrero; noble y encanecido, las barbas

[556] *Ibid.*, p. 78.

> vellidas, el ademán entre altivo e irónico, el Rey de Espadas –os lo aseguro– apareció. Y alargó la mano decidida, y nos arrebató una reina francesa.[557]

La tensión narrativa de este cuento, como vemos, no impide ciertas expansiones líricas propias de la poesía ni ciertas divagaciones propias del ensayo. No en todos sus cuentos, sin embargo, Reyes consiguió el mismo equilibrio al combinar tales géneros. En aras de recapitular, de sacar conclusiones en torno al análisis de *El plano oblicuo*, conviene indagar cuál fue la concepción que tuvo Reyes de la narrativa y por qué se abstuvo, ya no sólo durante su década madrileña sino en toda su carrera como escritor, de escribir una novela. La indagación al respecto invita a relacionar parte de su obra, como ya lo veremos, con los modelos estéticos dominantes que rodeaban a los escritores españoles de la Generación del 98 y del 14.

REYES Y EL PROBLEMA DE LA NOVELÍSTICA

Entre los textos que componen los veintiséis tomos de las *Obras completas* no hay, en efecto, ninguna novela. Desde sus primeros ensayos de *Cuestiones estéticas* (1910), Reyes mostró una profunda sospecha por la modalidad moderna que este género había adquirido. En el ensayo "La noche del 15 de septiembre y la novelística nacional", particularmente, criticó a ciertos novelistas mexicanos de su tiempo por costumbristas y patrioteros. A fuerza insertaban en sus argumentos, según él, escenas de la fiesta del Grito de Independencia. Ello lo llevó a sospechar de la novela burguesa y de cómo ésta, al entrar al siglo XX, ya se había constituido en una especie de institución nacional. Quizás llegó a verla como un legado o engendro del positivismo. En su mayor parte, en efecto, los novelistas decimonónicos tenían mucho de etnógrafos, es decir, de empiristas para quienes los conflictos humanos dependían del ambiente social o geográfico: la problemática política o

[557] *Ibid*., pp. 78-79.

colectiva eclipsaba la individual. Ya varios escritores mexicanos afines al modernismo, como Manuel Gutiérrez Nájera, Bernardo Couto y Amado Nervo, habían cuestionado esta tendencia burguesa y trataron de reemplazarla por otra tendencia más psicologista o intimista. A partir de la Revolución mexicana, sin embargo, la tendencia social y nacionalista se agudizó mucho más.[558] Como si ya sospechara del totalitarismo de tal tendencia narrativa, Reyes compiló en *Cuestiones estéticas* el ensayo "La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, una novela perfecta". Es decir: prefirió exaltar una novela a medio camino entre la Edad Media y el Renacimiento y aun anterior al Siglo de Oro español. ¿Por qué la consideró "perfecta"? Sus razones parecen esconder cierta provocación:

> ¿Cómo tacharíamos de defectuoso el personalismo de este autor que ama tan entrañablemente a sus criaturas y no lo disfraza? Se presenta allí como intermediario de las situaciones y provocador de ellas: él cuenta que ha visto lo que narra; él cuenta que lo ha provocado. No interviene, por cierto, en la naturaleza de sus criaturas, sino que sólo se presenta como mediador de las mutuas relaciones de éstas, con lo que completa la ilusión de la vida. Es como un dios menor en el mundo de su novela: no hace destinos, no hace seres, pero accidentalmente los conduce. Y la ficción en que aparece sumergida la obra constituye su verdad estética. El autor, efectivamente, si es sabio, ha de permitir que prosperen, como en libertad, los caracteres de sus criaturas; pero puede, para la verdad estética, introducirse en la obra como espectador y agente de situaciones, que es su verdadero papel al escribirla.[559]

La provocación en lo arriba citado está en que la novelística de estirpe decimonónica o burguesa insiste en un aspecto contrario a la renacentista. Lleva al escritor a intervenir demasiado en la naturaleza de sus personajes. ¿No había dicho Flaubert: "Madame Bovary, c'est moi"?[560] Recordemos uno de los motivos que provocó *El suicida*, esto es, el suicidio del novelista Felipe Trigo, cuyas novelas persisten en la vieja costumbre de la picaresca:

[558] Veáse de Anthony Stanton y Renato González Mello, "El relato y el arte experimental", en *Vanguardia en México, 1915-1940*, ed. de Renato González Mello y Anthony Stanton, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2013, pp. 14-34.

[559] Reyes, "La *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, una novela perfecta", *Cuestiones estéticas*, OC I, p. 58.

[560]La frase, sin embargo, es apócrifa ya que Flaubert nunca la registró por escrito (véase Yvan Leclerc, "«Madame Bovary, c'est moi », formule apocryphe", en Centre Gustave Flaubert, feb. 2014. Disponible en Centre Flaubert: http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php [Consultado el 11 de agosto de 2015].

"disimular el placer de las cosas insanas bajo la capa de la reforma social".[561] ¿No ocurría lo mismo con la novela de Mariano Azuela, *Los de abajo*, justamente publicada en una primera versión en 1915, es decir, dos años antes de *El suicida*?

Los de abajo de Mariano Azuela se tiene como una de las iniciadoras del subgénero de la Novela de la Revolución Mexicana. En ella, Azuela parece intervenir demasiado en el destino de sus personajes "revolucionarios" –soldados campesinos sin mayores matices entre uno y otro– a través del protagonista Luis Cervantes, que es letrado y médico. Así, mientras *El suicida* brilla por la ausencia de la palabra México, las páginas de *Los de abajo* están inmersas en el escenario mexicano. Si en el primer libro domina la prosa de ideas, en el segundo domina la prosa narrativa, la acción constante, al punto de que Azuela hasta reconoce que Demetrio, uno de los jefes campesinos, ignora qué ideología defiende. Luis Cervantes le confiesa ser un correligionario:

> –¿Corre… qué? –inquirió Demetrio, tendiendo una oreja.
> –Correligionario, mi jefe…, es decir, que persigo los mismos ideales y defiendo la misma causa que ustedes defienden.
> Demetrio sonrió:
> – ¿Pos cuál causa defendemos nosotros?…[562]

A Azuela, auténtico novelista, no le hacía falta acotar o suspender la narración para explicar la confusión ideológica de su protagonista ni la "ignorancia voluntaria", por decirlo con Montaigne, de sus personajes campesinos. Por lo tanto, cometeríamos un anacronismo y hasta caeríamos en una rígida preceptiva si nos dejamos llevar por las sospechas o provocaciones que Reyes tuvo contra la novela moderna. Es injusto incluso condenar las novelas de Felipe Trigo, según él, como textos que disimulan el deleite en el sustrato cultural más bajo con la excusa de la reforma social o revolucionaria. En una época en que la sensibilidad social formaba parte de la estética narrativa, Reyes pareció quedarse atrás: no

[561] Reyes, *El suicida*, OC III, p. 223.
[562] Mariano Azuela, *Los de abajo*, ed. de Jorge Ruffinelli, Archivos, París, 1997, p. 19.

cultivó el indigenismo, salvo parcialmente en *Visión de Anáhuac*; no hay tampoco ningún personaje campesino en sus cuentos y diálogos de *El plano oblicuo*.

Más tarde trató de resarcir esa falta. Hacia 1939 publicó en la imprenta Villas Boas de Río de Janeiro, como un libro aparte, un cuento que había fechado en 1923, cuando todavía residía en Madrid: *El testimonio de Juan Peña*. En este cuento, que ocurre en la zona rural del Ajusco al sur de la Ciudad de México, predomina la visión paternalista del abogado o jurista a quien un campesino, Juan Peña, le levanta como un memorial de agravios contra el gamonal de aquella zona. Reyes acaso contaba sus recuerdos como estudiante de Derecho en el México anterior a la Revolución. Como no volvió a publicarse como libro aparte, "El testimonio de Juan Peña" pasó a citarse entre comillas y no en itálicas. En cuanto a su temática indigenista, póstumamente el crítico nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez publicó "La silueta del indio Jesús" dentro de la colección *Vida y ficción* (Fondo de Cultura Económica, México, 1970). Reyes lo había escrito en 1910, lo que nos hace preguntarnos por qué lo dejaría inédito. ¿Acaso porque tocaba aspectos de su vida familiar y burguesa? "La silueta del indio Jesús" no es propiamente un cuento "indigenista". Sin renunciar a su yo privilegiado, Reyes apenas traza la psicología de un indígena de la Sierra Madre del Norte –a lo mejor tarahumara– que servía como jardinero de su familia en Monterrey. Tanto en "El testimonio de Juan Peña" como en "La silueta del indio Jesús", por lo demás, Reyes abandona a sus personajes bajo el truco del final abierto; los abandona en el momento en que éstos experimentan mayor pasión o patetismo.

En un cuento que escribió en Río de Janeiro en mayo de 1935, "La fea", el narrador omnisciente lanza una estupenda confesión: "Necesito cortar constantemente mi narración con desarrollos ideológicos. Yo sería un pésimo novelista. Mucho más que los hechos, me interesan las ideas a que ellos van sirviendo de símbolos o de pretextos."[563] No puede haber

[563] Reyes, "La fea", *Ficciones*, OC XXIII, pp. 195-196.

una mejor explicación. ¿Podría pensarse entonces que, salvo "La cena" y quizás algunos otros, la mayoría de los cuentos de Reyes sobresalen por cierta mezcla lírica y ensayística más que por el argumento en sí? Nos enfrentamos aquí a una paradoja difícil de resolver. Borges decía que Cervantes "no era estilista (a lo menos en la presente acepción acústico-decorativa de la palabra) y que le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz".[564] El argumento del Quijote es tan convincente, añadía, que "sobrevive a toda descuidada versión".[565] A Reyes, en cambio, lo exaltamos como un estilista de la prosa de ideas. Pero preguntémonos si los argumentos de sus cuentos de *El plano oblicuo* –exceptuando, claro está, el de "La cena"– "sobreviven" si los despojamos del estilo o si los traducimos con descuido a otro idioma. Cualquier respuesta sería demasiado aventurada.

Resulta más provechoso si indagamos en la historia literaria para respondernos por qué Reyes no sintió la necesidad vital de escribir una novela. Es cierto que tuvo escarceos. En una carta del 28 de julio de 1918, Reyes le confesó a Julio Torri que estaba escribiendo dos novelas al mismo tiempo: "*La casa del grillo*; pero tal vez acabaré otra que se llama *A moquete limpio*. ¿Me habré vuelto loco, Dios mío?"[566] Si sacar tiempo para escribir sus poemas y ensayos creativos ya le producía un conflicto tan hondo como el de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, el concebir una novela, en medio de sus ocupaciones filológicas y diplomáticas, tal vez lo hubiera precipitado en la locura. No. Finalmente no escribió ninguna novela. Si borroneó algo de *A moquete limpio*, título como el de una novela de espadachines, nada sabemos de la suerte de ese manuscrito. Sí sabemos, en cambio, que el manuscrito de *La casa del grillo* Reyes prefirió dejarlo como cuento y que es uno de los más extensos de su producción.

[564] Borges, "La supersticiosa ética del lector" [1930], *Discusión* (1932), *Obras completas I*, Emecé, Barcelona, 1989, p. 202.
[565] *Idem*.
[566] Torri, *Epistolarios*, ed. de Serge Zaïtzeff, UNAM, México, 1995, p. 115.

Al principio lo publicó como si se tratara de una novela breve. Apareció en 1945 en la Colección "Lunes", 5, en la imprenta B. Costa-Amic de la Ciudad de México, con el título *La casa del grillo (sátira doméstica)*. La edición salió acompañada de viñetas de Alberto Beltrán. En 1950, en la colección *Verdad y Mentira* publicada por Espasa Calpe de Madrid, el escritor hispano-mexicano José María González de Mendoza lo incluyó como una de las mejores piezas. Cinco años después, Reyes también lo incluyó en *Quince presencias* (1955), su propia colección de textos narrativos. En adelante, dado que nunca más volvió a aparecer como un libro aparte, "La casa del grillo (sátira doméstica)" se ha citado así, entre comillas. Por la fecha de publicación parece escapar de nuestros límites temporales, pero como Reyes lo fechó en el Madrid de 1918 comparte ciertas características con sus producciones propiamente madrileñas. Por ejemplo, las "pantuflas *bibliográficas*" que aparecen tanto en el poema "El descastado" como en *El suicida*, reaparecen en "La casa del grillo" bajo un contexto más o menos similar. Las pantuflas siguen siendo un símbolo del erudito aburguesado y hogareño en el que Reyes creía auto-retratarse o autocriticarse. Aluden también al tema de la bipolaridad entre erudición y fantasía, entre filología y poesía, entre crítica y creación. El cuento se compone de nueve partes, cada una con su propio subtítulo, y en la cuarta de ellas, "Cuidados", el protagonista le pide quejosamente a su mujer que lo ayude a concentrarse en sus labores literarias:

> Ayúdame: recuérdame a tiempo que no me ponga en tareas de mera erudición, si no tienen la creación por fin inmediato. Las cosas de actualidad, la política y todo eso, tampoco me deben importar. Que quemen toda esa papelería, que me canso de verla. Y que no me hablen cuando estoy escribiendo, sobre todo.
>
> Y un horror a chocar con los muebles, a tropezar con las personas:
>
> –Ya te he dado la regla de mi felicidad: <u>que no me andes sobre las pantuflas</u>.
>
> (Unas pantuflas bordadas, primorosas).[567]

Por momentos, "La casa del grillo" parece el "revés de un párrafo" de *El suicida*, pues el protagonista rumia reflexiones filosóficas y a menudo religiosas y hasta bromea en torno al misticismo: "A veces creo llegar a la emoción religiosa, y sólo llego a la emoción

[567] Reyes, "La casa del grillo (sátira doméstica)", *Ficciones*, OC XXIII, p. 126. [El subrayado es mío.]

verbal […]. Místico se llama en lengua española al que escribe párrafos muy largos."[568] También el protagonista anhela tener algo de la virtud de entrega del fraile o de la monja o, bien, del misticismo del soldado. Si hacia 1918 en el resto de Europa muchos soldados morían en las trincheras de la Gran Guerra, en España se vivía en una pasividad viscosa, y para el protagonista no había más guerra que la ocasionada por el chirrido de un grillo durante toda una noche. En la novena y última parte, cuyo subtítulo es ya todo un juego de palabras, "Y la caza del grillo", su esposa lo insta a buscarlo y le pide matarlo para poder dormir en paz:

> ¡Seguir buscando, empezar otra vez, volverlo todo de arriba abajo, que me da en los nervios, que yo así no puedo pegar los ojos! Métete en todos los rincones, debajo de todos los muebles, aunque te cueste la vida, por favor!
>
> (Cri-cri.)
>
> Y vuelta a empezar. Y ya quiere amanecer. Y cri-cri esto, y cri-cri lo otro, y cri-cri lo de más allá.
>
> – Mira: se me ocurre una idea genial. Encontrarlo es imposible, no hay halcón cetrero para esta garza. Canta por todas partes a un tiempo. Renunciemos a la cacería. Lo mejor que podemos hacer es participar en el concierto. Colaborar en las catástrofes es mejor que ser víctimas pasivas.[569]

Esta última idea, la de "colaborar en las catástrofes", ¿no nos recuerda también la estética y la ética de "Huelga (ensayo en miniatura)"? ¿No hace parte del lenguaje bélico, de las simpatías por la guerra y por despojarse de sentimentalismos fáciles? Sí, pero en "La casa del grillo" ya se asume desde un punto de vista mucho más irónico y desenfadado. Ya sentimos a un Reyes mucho más maduro, sin los arranques juveniles de Madrid. Lo que queremos resaltar de "La casa del grillo", sin tener ya espacio para un análisis más detallado, es la peculiaridad de la narrativa alfonsina. Una narrativa, como lo hemos visto en los cuentos de *El plano oblicuo,* anegada de reflexiones ensayísticas. Éstas no abruman ni oscurecen la narración; muchas veces, por el contrario, constituyen su virtud intrínseca.

Lo más llamativo de "La casa del grillo" no es la historia o los personajes sino los diálogos, algunos de los cuales contienen cierto aire filosófico. Hay uno muy interesante

[568] *Ibid*., p. 122.
[569] *Ibid*, p. 136.

sobre la diferencia entre un dolor y una molestia: "El hombre me parece más hecho para soportar los dolores que las molestias. La muerte de un ser querido se puede tolerar mejor que una casa húmeda o un forúnculo pertinaz en la nuca."[570] A lo que más adelante se agrega en otro diálogo: "la meditación de la muerte es saludable, pero del mismo modo que es saludable la meditación de la vida: para conducirla y prevenirla".[571] Así, pues, ¿no está la grandeza de Reyes en el diálogo, en la prosa de ideas, más que en la invención de personajes o aventuras? Él admiró en los relatos de Stevenson algo que él nunca pudo conseguir en los suyos: "[narrar] sin divagaciones ni cosquilleos simbólicos, con la desnudez leal de la materia y sin la brumosa atmósfera de la metafísica".[572] José Luis Martínez observó cómo, "en lugar de que los rasgos de conducta tengan una manifestación activa, que es lo propio del arte narrativo, Reyes se adelanta a analizarlos".[573] En él ganaba lo analítico del ensayo: la estela de ideas y opiniones, donde todo viene de anteriores y va a sucesiones.

Que Reyes no escribiera una novela, con todo, no deberíamos verlo como una falta o una laguna en su carrera como escritor. Gómez de la Serna, que tantos paralelos tiene con Reyes, escribió varias "novelas", pero Francisco Umbral consideró que su novedad no estuvo en esas novelas. Ramón más bien patentiza una rebeldía contra el realismo de la narrativa tradicional:

> Es demasiado escritor para ser buen novelista. Tiene demasiado que decir sobre un rostro, un bargueño o una fruta. Se le obtura la novela por exceso de material. (Algo así le iba a pasar a Proust o le había pasado no mucho antes, pero Proust encontraría la fórmula genial para dar fluidez a su espesa materia de escritor.) Aparte de estas incapacidades digamos técnicas, nacidas de un exceso de capacidad, Ramón no puede ser novelista porque no cree en los conflictos humanos, en la charcutería psicologista que acababa de alumbrar el psicoanálisis, y sin duda le cansa y aburre la monotonía del corazón humano, que es el más reiterativo de todos los relojes.[574]

[570] *Ibid*., p. 121.
[571] *Ibid*., p. 133.
[572] Reyes, *El suicida*, OC III, p. 247.
[573] José Luis Martínez, "Introducción", Reyes, *Ficciones*, OC XXIII, p. 10.
[574] Francisco Umbral, *Ramón Gómez de la Serna vanguardista*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, p. 51.

¿No aplica este mismo juicio para Reyes? Al no encontrar aún una fórmula parecida a la de Proust, al menos durante su década madrileña, Reyes se limitó a la brevedad de los ensayos. En ellos, como lo hizo en sus greguerías Gómez de la Serna, desplegó el lenguaje juguetón, humorístico, optimista de las primeras vanguardias, donde lo social y lo pedagógico ocupan un segundo plano. Si se alejó de la novela tradicional y si sus cuentos están fusionados con el ensayo, ¿son entonces divagaciones, diálogos? ¿Cómo llamarlos?

En general, para la Generación del 14, de la que tanto cronológica como intelectualmente Reyes y Gómez de la Serna formaron parte, la novela decimonónica a la manera de Balzac, Zola o Pérez Galdós se juzgó agotada, pasada de moda y, si bien no dejaba de leerse y hasta de citarse, ya no constituía un modelo a imitar. En "La voluntad del barroco", un ensayo publicado en el semanario *España* el 12 de agosto de 1915, y más tarde compilado en *El Espectador I* (1916), Ortega explicaba: "Ha dejado de interesarnos la novela, que es la poesía del determinismo, el género literario positivista."[575] Pero Ortega exageraba. A su "generación" había dejado de interesarle cierto género de novela, pero no la novela en sí. Eugenio D'Ors, por su parte, no dejó de cultivar un tipo de novela de ideas a través de sus glosas. La primera de ellas, *La Ben Plantada*, apareció primero en las páginas de *La Veu Catalunya*, y en 1911 se publicó como libro. De igual forma sucedió con *Gualba, la de mil voces* (1915), *Oceanografía del tedio* (1916) y *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués* (1954). En esta última, en un claro alejamiento de la novela meramente narrativa o anecdótica, afirmó: "¡Guerra a los simpáticos, guerra los facilitones! Mejor el desafío que la limosna".[576] Que los conflictos tengan solución y desenlaces era, para D'Ors, un error de la novela convencional. Para apartarse de ese método trillado, según el crítico Luis González Cruz, D'Ors creó pinturas de vida a la manera de fotografías que captan un instante del

[575] Ortega, "La voluntad barroca", *El Espectador*, *Obras completas II*, Alianza-Revista de Occidente, Madrid, 1983, p. 403.

[576] Citado por Luis F. González-Cruz, *Fervor del método. El universo creador de Eugenio D'Ors*, Editorial Orígenes, Madrid, 1988, p. 148.

tiempo llevando consigo, en un incesante encadenamiento, problemas, soluciones, y más problemas.[577]

La modalidad narrativa de D'Ors, de Gómez de la Serna y del propio Reyes no se trataba de una moda caprichosa ni de un afán de originalidad ni, mucho menos, de algo exclusivo de España. Se trataba de una especie de *Zeitgeist*, del espíritu del tiempo, que dio preferencia al ensayo, a la literatura de ideas, como una crítica a la modernidad y a la estética naturalista o realista.

Recientemente, dentro del contexto de la literatura franco-alemana, el investigador italiano Stefano Ercolino ha fijado el esplendor de la novela-ensayo o del ensayo-novela entre 1884 y 1947, periodo en el que estaría enmarcada la década madrileña de Reyes. A partir de *À rebours* (1884), del escritor francés Joris-Karl Huysmans, la pura narración desaparece: "Huysmans entrusted his critique of modernity and naturalist aesthetic to the essay, to a form that enters another form […]. For those who believe in the symbolic meaning and vitality of forms that is fascinating."[578] La influencia de la novela-ensayo de Huysmans se dejó sentir muy pronto en ciertas novelas del modernismo hispanoamericano, especialmente en *De sobremesa* (escrita, 1896; publicada, 1925) del colombiano José Asunción Silva.

Volviendo a "La voluntad barroca", el ensayo de Ortega, preguntémonos si no hay también una voluntad barroca en Reyes, es decir, un barroco mexicano: ¿churrigueresco? El 9 de noviembre de 1916, al negarse a aclarar algunos puntos del manuscrito de *Visión de Anáhuac* que se iba a publicar en San José de Costa Rica en 1917, el propio Reyes le explicó a Pedro Henríquez Ureña que la aparente confusión de su texto era *a priori*, a modo de retar la inteligencia del lector:

> No aclaré nada, porque no deseo que eso sea sencillo, no. La impresión que te causó es la que yo buscaba. Yo quise hacer un retablo churrigueresco, con humo de flores y

[577] *Ibid*., p. 94.
[578] Stefano Ercolino, *The Novel-Essay 1884-1947*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2014, p. 38.

> torbellinos de ángeles y pájaros […]. Que la literatura de todo verdadero escritor es una **performance** como la de un músculo: puede tomar estilos y compases distintos; y precisamente en eso se fundan mi estética y mi ética: hay que ser varias cosas, para responder a la vida con nobleza.[579]

No aclarar nada a simple vista, obligar a la relectura y a la consulta de aquellos autores citados para averiguar mejor el alcance de sus ideas, parece ser la técnica común de Reyes tanto en sus ensayos como en sus aparentes cuentos y hasta en sus poemas. Esta "voluntad barroca", que en Reyes es evidente, Ortega la celebraba, particularmente, en dos escritores españoles coetáneos y sobre quienes dedicó sendos estudios en *El Espectador*: Baroja y Azorín. En las primeras novelas de Baroja, *Camino de perfección* (1901) y *El árbol de la ciencia* (1911), y sobre todo en las primeras de Azorín, *La voluntad* (1902) y *Antonio Azorín* (1903), encontramos argumentos y hasta entes de ficción bastante parecidos a los que plantea Reyes. La mezcla de filosofía y literatura, de teoría y acción, fue común en esta nueva "voluntad barroca". Reyes cabría perfectamente en las cuatro características comunes que la crítica estadounidense Roberta Johnson, en *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain 1900-1934* (1993), señala en las obras de Azorín, Baroja y Unamuno:

> Unamuno's, Baroja's and Martínez Ruiz's early interests in philosophy were formed in the late nineteenth-century debates over 1) the place of the will and the intellect in human life, deriving from Nietzsche and Schopenhauer; 2) the role of environment in shaping human destinies, inspired by Darwin, Taine, and socialist theories; 3) the nature of time and history, fueled by Hegel, Nietzsche and Bergson; and 4) the relative importance of scientific inquiry and artistic endeavour, informed by Spencer, Ruskin, Carlyle and Nietzsche.[580]

Las "ficciones" alfonsinas a menudo guardan cierta relación con las "novelas" de Azorín. Discurre *La voluntad*, una de ellas, el tema del suicidio en el choque entre las teorías de resignación y rebeldía, entre fatalismo y vitalismo, cosas que Reyes retoma, como ya lo hemos visto, en *El suicida*.[581] Lo interesante es que las "novelas" de Azorín no lo son en todo el sentido "narrativo"; se percibe en ellas la técnica de mezclar la crítica literaria y la

[579] De AR a PHU, Madrid, 9 de noviembre de 1916, ed. JJL, tomo III, pp. 18-19.

[580] Roberta Johnson, *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain 1900-1934*, University Press of Kentucky, Lexington, 1993, p. 16.

[581] Véase el sexto ensayo de *El suicida*, "Nuevas dilucidaciones casuísticas". Véase de Azorín, *La voluntad*, ed. de María Martínez del Portal, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 153-154.

digresión ética y política. En unos apuntes de 1915, "El Licenciado Vidriera visto por Azorín", Reyes fue uno de los primeros en advertirlo:

> "Azorín" no es aquí un novelista a la manera convencional: no crea hombres. (Recuérdese a Galdós.) Crea nombres; mejor: recuerda nombres (Calisto, Melibea, Tomás Rueda, la Ilustre Fregona, etc.); y, con pretexto de tales nombres, nos describe una sola alma: la suya. Y no directamente, ni por medio de la pasión o la acción, sino de la contemplación.[582]

Reyes, salvo contadas excepciones, tampoco *crea* nuevos personajes o situaciones: los recrea; los toma de la tradición literaria como si fueran casos, como si toda la literatura operara para él a la manera de una fábrica de casuística en donde todos los géneros se mezclan. En 1931, en su poema "Teoría prosaica", Reyes dijo entre burlas veras que lo suyo era "promiscuar en literatura".[583] El término, por desdicha, no hizo mucha carrera ni se popularizó entre sus críticos, quizás por la acepción sexualmente peyorativa del verbo *promiscuar* y del adjetivo *promiscuo*, que aluden a quien mantiene relaciones sexuales con varias personas. El término, según Helia María Corral-Martínez, tiene dificultades tanto en inglés como en español para considerarse como un género literario:

> The word promiscuous in Spanish has a range of meaning that is not fully rendered by its corresponding English cognate. While both words share the idea of indiscriminately mingling different elements, carried to the sexual aspects, as well as exaggeration, the Spanish word has also an specially religious connotation, applicable to matters of food in times of abstinence. [584]

Pero el término "promiscuar", para referirse a la relación con varios géneros dentro de un mismo texto, no fue algo exclusivo del estilo *alfonsino* ni él se lo había inventado. En el epílogo a su "novela" o "nivola" *Amor y pedagogía* (1902), Miguel de Unamuno ya se lamentaba de que, a quien expusiera ideas filosóficas o científicas de una manera *novelable* o *poetizable*, se le considerara un intruso en la república de las letras al igual que en el imperio de las ciencias: "Es lo que trae consigo el querer promiscuar."[585] A él, en particular, lo

[582] Reyes, *Los dos caminos. Cuarta serie de simpatías y diferencias*, OC IV, p. 246.
[583] Reyes, "Teoría prosaica", *Constancia poética*, OC X, pp. 131-132.
[584] Helia María Corral-Martínez, *Alfonso Reyes: Gradation of Humor in His Humorous Essays*, University of Southern California, Ph.D., Los Angeles, 1975, p. 144.
[585] Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, ed. de Julia Barella, Alianza, Madrid, 2008, p. 178.

empujaba a esta *promiscuidad* "cierto conversar sin liga ni encadenamiento, a un palique al modo de las odas pindáricas u horacianas en que sin plan general ni serial vayan enredándose las ideas".[586] La promiscuidad literaria se hacía necesaria a fin de evitar la monogamia de los géneros cerrados, la petrificación de la mente en una sola idea, en fanatismos sin revisión crítica. La mezcla de crítica y fantasía, en cambio, permitía más flexibilidad textual y mental.

[586] *Idem*.

CAPÍTULO 7

ENSAYO Y FANTASÍA

> "Tú eres una de las pocas personas que escribe el castellano con soltura inglesa o francesa; eres de los pocos que saben hacer ensayo y fantasía."
>
> Pedro Henríquez Ureña, "Carta a Alfonso Reyes", (30 de mayo de 1914).

EXORDIO SOBRE *EL CAZADOR*

Aunque ya en los capítulos anteriores hemos aprovechado algunos textos incluidos en *El cazador* –puesto que se trata de un libro misceláneo sin tema homogéneo–, conviene hacer un breve exordio de sus características heterogéneas. La primera edición salió en Madrid en 1921 con el sello Biblioteca Nueva de Ruiz Castillo. Tiene 31 textos, muchos de los cuales, en efecto, ya habían aparecido por separado en revistas de México, Cuba y España entre 1912 y 1920. Los 31 textos se organizan en tres grupos: 1) Divagaciones, 2) Comentarios y 3) Ensayos, junto con una especie de anexo subtitulado "Unos manuscritos olvidados", que se compone de tres textos inéditos de 1910. La organización interna de *El cazador*, como veremos, resulta vaga y caprichosa. Reyes nunca nos dijo qué entendía por "divagaciones", "comentarios" y "ensayos", ni en qué diferenciaba uno del otro. Ya sabemos de sus *simpatías* por lo amorfo y de sus *diferencias* contra las clasificaciones rígidas.

Al hablar de *El cazador* en su autobiografía intelectual, Reyes lo consideró, junto a *Calendario*, entre sus creaciones independientes, que "yo escribía para mi propio esparcimiento, y de carácter ajeno a la crítica y a la erudición".[587] Confesó también que en octubre de 1918 intentó sacar, a través de la editorial de Saturnino Calleja, una primera edición de *El cazador*, pero que ante la tardanza en recibir una aprobación o un rechazo por

[587] Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, p. 236.

parte del editor, "le pedí la devolución de mi original, que en efecto fue entregado el 28 de noviembre de 1919, para ser sometido a nuevos arreglos".[588] La dificultad genérica, la heterogeneidad de su contenido, ya desde entonces le generó conflictos. El título, *El cazador*, tampoco deja de ser caprichoso; en ninguna parte del libro se nos explica su origen o el motivo de tal nombre; sólo muchos años después, en las páginas póstumas de su libro *Al yunque*, Reyes pareció explicar el sentido simbólico del término: "La inteligencia procede como el cazador […]. Enfoca su blanco, y sobre él dispara su flecha, y sólo consigue apropiársela una vez que le ha dado muerte."[589] La imagen es demasiado violenta –bélica–, pero nos invita a preguntarnos si Reyes consiguió apropiarse de todos los asuntos tratados en este libro. Me atrevería a pensar, para adelantar una respuesta, que hay algunos asuntos a los que apenas logra enfocar; a otros, en cambio, logra clavarles la flecha; sólo a muy pocos, realmente, logra dar muerte y apropiárselos.

La dificultad genérica –la mezcla de ensayo y fantasía– es evidente en el "ensayo" titulado "De la lengua vulgar". Se trata de un diálogo imaginario –casi un cuento– entre su *alter ego* y Fulgencio Planciades. Nunca sabemos si se trata realmente del gramático latino de la Edad Media, también conocido como Fabio Plancíades Fulgencio, que nació hacia finales del siglo V en Cartago, al norte de África. Si es él, Reyes nada nos dice de su biografía ni de sus libros; además, lo pone a vivir en los tiempos actuales para discutir asuntos contemporáneos. Al exaltar la lengua vulgar por su valor concreto y real, el imaginario gramático reprende la jerga y los excesivos tecnicismos de la filosofía, ya que vuelven nebuloso el conocimiento. Por encima de la filosofía es preferible la filología, "ciencia de la seguridad despaciosa".[590] Reyes, pues, vuelve sobre sus tópicos: la vitalidad,

[588] *Idem*.

[589] Reyes, *Al yunque*, OC XXI, p. 12.

[590] *El cazador*, OC III, p. 145. Es posible, dicho sea de paso, que una versión de este ensayo haya aparecido en el número 106 de la revista *España*, el primero de febrero de 1917, con el título de "La academia española", firmado con el pseudónimo de Xavier de Hermosilla y Commelerán. Hay fragmentos parecidos: "se equivocan todos los detectives lingüísticos: el habla no tiene malhechores y no hay palabras criminales". ¿No

el huir de la tristeza y del fracaso que se engendran en la falsa ilusión de que los libros y las bibliotecas equivalen a un mundo paralelo, distinto y mejor.

El texto que abre *El cazador* se titula "Las grullas, el tiempo y la política". Es una divagación (así la catalogó Reyes) que ya había aparecido en México en el número de febrero de 1913 de *Revista de Revistas*. Escrita un mes antes del asesinato de su padre, "Las grullas, el tiempo y la política" reprueba a esos seres aburridos de las grandes capitales, pendientes de la situación política, casi esclavos del último titular del periódico o del noticiero, "para quienes la vida no tiene bastante color, fantasía ni encanto [...] os aseguran que antes de dos días va a estallar una conspiración". [591] Lo triste es que la conspiración de la Decena Trágica estalló al mes siguiente, el 9 de febrero de 1913, y los deseos del joven escritor por deslindarse de la opinión política –que por ser hijo de quien era así se lo exigían– fueron inútiles. La política –se equivocaba el Reyes de entonces– no era un mero invento de la conversación ni un embuste admitido. Era demasiado real, y la única manera de deslindarse al menos de la mexicana se lo ofrecía el exilio. Pero sería persistir en un error si no aclaramos que Reyes, si bien se alejó de la acción política y aun de opinar sobre la primera época de la Revolución mexicana, lo hizo por razones familiares, pero no por razones intelectuales.

Si en "Las grullas, el tiempo y la política" se quejaba de que en el tranvía y en casi todas las esquinas de la capital mexicana lo detuvieran para preguntarle secretos de Estado, en la divagación titulada "París cubista (Film de Avant-Guerre)", ya quien escribe es un viajero, un exiliado que llora "la pérdida irremediable de ciertas excelencias nativas". [592] Reyes presenta tal situación de manera impersonal. Dice que ese viajero se desliza por los

---

recuerda al humor alfonsino de corte chestertoniano? En este texto, además, se citan extractos de *Le Music-Hall*, el manifiesto de Marinetti del que Reyes sacó lo de las "pantuflas bibliográficas". (Véase Xavier de Hermosilla (pseudónimo), *España. Semanario de la Vida Nacional*, núm. 106, 1/02/1915, p. 5. Disponible en Hemeroteca digital de Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es [consultado el 20 de febrero de 2015]).

[591] *El cazador*, OC II, p. 87

[592] *Ibid.*, p. 105.

bulevares parisinos deseoso de hacer fuera de su tierra lo que en ella no se atrevía a hacer. Por ejemplo, tratar con mujeres de la vida alegre, fácil: "dulces sirenas que cultivan el honrado comercio de su cuerpo".[593] ¿No era ese viajero un hombre casado y con un hijo? Y qué más da, nos contestaría el propio Reyes: "Odio las discusiones ociosas."[594] Admite que la prostitución es de mal gusto, pero que en ciertas circunstancias u ocasiones –ya vemos cómo nunca se deshace de la casuística– resulta vital, necesaria para vivir. La mirada es retrospectiva, pues lo que nos narra obedece a una perspectiva que vislumbró entre finales de agosto de 1913 y principios de septiembre de 1914; la cuenta en 1921 sin amargura y sin catastrofismo. Juega con el término "film" como si se tratara de una película; juega también con el término avant-guerre (antes de la guerra), en lugar de avant-garde (vanguardia), dando a entender el sentido cómico, gracioso y juguetón del primer cubismo:

> ¿Qué vale un año en París? Nada es para organizar en un todo los mil fragmentos de aquel infinito panorama. Las calles y monumentos me parecen aislados, y apenas con un plano a la vista puedo percibir las situaciones respectivas de unos y otras. A veces todavía me figuro que el plano me obliga a volverme de cabeza, y me hace torcer a la derecha donde yo hubiera jurado que había que torcer a la izquierda. Mía fue la consabida sorpresa del viajero: ir en línea recta (o figurárselo) y parar a poco en el mismo punto de partida.
>
> Mi imagen de París, con la moda de aquellos días, es cubista. Cierro los ojos, y miro un París fragmentario, disperso en diminutos planos que no encajan unos en otros: como dividido y entrevisto por las cuatro patas de la torre Eiffel.
>
> Y arriba, una danza de chimeneas; y abajo, avenidas, bulevares, calles, callejas, callejones, callejuelas, escaleras, subidas, bajadas, puentes, túneles.[595]

Reyes pensó incluir este texto entre los cuentos de *El plano oblicuo*. Si así hubiera sido, preguntémonos si "París cubista" no sería leído entonces como una ficción. Los elementos de cuento o de ficción, al estar en un libro de ensayos o divagaciones, pasan a ser efecto de la erudición y no de la fantasía. Algo similar sucede con otra divagación de *El cazador* titulada "Los ángeles de París". Reyes comienza por comentar la última novela de Anatole France, *La Révolte des anges*, que había salido el 18 de marzo de 1914 y cuyo argumento consiste en que los ángeles descienden a París y se convierten en ciudadanos

[593] *Ibid*., 103.
[594] *Idem*.
[595] *Ibid*, pp. 102-103.

normales, para preparar una suerte de golpe de Estado que restituya a Lucifer, símbolo del conocimiento y la libertad. Pero lo que parece ser un resumen o reseña pronto se independiza y se convierte en una recreación del tema. En *Días aciagos*, la primera parte de su Diario, Reyes confesó que tanto en "París cubista" como en "Los ángeles de París" había dejado constancia de la primera impresión que le produjo la capital francesa: "Caí, abierta la cabeza en pedazos, al recibir el golpe de masa de París."[596] Si lo escribió en 1914, en cualquier caso, muchas enmiendas hubo de hacerle para 1921.

"Los ángeles de París" tiene también cierto lenguaje casuístico similar al de las dilucidaciones de *El suicida*. Habla de la "ficción voluntaria", para indicar que hay una fantasía implícita en la realidad, una magia que circula por las calles de París. Ángeles son, por ejemplo, ciertos jubilados que tiran anzuelos desde los puentes del Sena como si persistieran en la idea de trabajar para vivir, sin ser más que "pescadores abstractos" (nunca se les ve pescar nada) mientras la pensión del Estado les entra en la casa, según Reyes, "misericordiosa y natural como el aire, como la luz".[597] Reyes también alcanza a observar los "ángeles rebeldes", ya no viejos jubilados con pensión asegurada, sino jóvenes inmigrantes sin ningún futuro claro, que se mezclan con gitanas pintarrajeadas en las fondas de Montparnasse. Esos ángeles rusos, a juzgar por lo que predican (la muerte de Dios y extraños advenimientos), parecen exiliados políticos o quizás anarquistas o miembros del movimiento obrero internacional, entre quienes podían estar algunos pintores vanguardistas, amigos de Diego Rivera y con quienes Reyes pudo haberse topado.

Viven en una suerte de comuna y entre ellos mismos practican una suerte de economía comunista: "pintan y graban, fabrican la tela de sus vestidos, hablan con suavidad, e impiden que ninguno de ellos perezca de hambre".[598] León Trotski, quien más tarde moriría asesinado en México, llegó exiliado en octubre de 1914 a vivir en una de esas

[596] Reyes, OC, XXIV, p. 49.
[597] *El cazador*, OC III, p. 94
[598] *Ibid.*, 95.

comunas de Montparnasse.[599] Aunque en la novela de Anatole France, a la altura del capítulo XIII, aparezca el personaje de nombre Zita, un ángel que ha encarnado en un anarquista ruso para llevar a cabo una revolución, los rusos del texto alfonsino ya nada tienen que ver con él.[600] Se independizan porque nacieron de la experiencia directa. Si bien la descripción que hace de ellos aparece hasta 1921, imbuida de la perspectiva de la posguerra, Reyes seguramente vio a esos rusos en la preguerra, durante su primera estancia parisina entre agosto de 1913 y septiembre de 1914. La descripción que hace de ellos, insistamos, está matizada por visiones bélicas:

> Ninguno de ellos cree sufrir; pero cada vez perciben con mayor relieve la existencia: hasta su retina abstracta llegan imágenes de odio y de vergüenza que van aprendiendo a discernir. Entonces agitan los brazos, y ascienden a la esfera de que cayeron, en la actitud del Cristo –y del Aeroplano.[601]

¿Por qué esa caprichosa imagen del Cristo y del aeroplano? No hay nada parecido en la novela de Anatole France. En cambio, puestos a buscar en la literatura francesa de la época, encontramos una imagen gemela en un poema de Guillaume Apollinaire titulado "Zone", que está incluido en su poemario *Alcools* (1913):

> C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs
> Il détient le record du monde pour la hauteur.[602]

En este poema, en efecto, Apollinaire se imagina a la torre Eiffel pastoreando el rebaño de los puentes del Sena; dice que los automóviles tienen un aire antiguo y que la invención del aeroplano no es menos sorprendente que la ascensión de Cristo. Hay, pues, una suerte de clasicismo al revés: lo más nuevo, lo más joven, es lo clásico, lo milenario, no lo actual. ¿No son ataques contra la sed de novedad del burgués "nuevo rico", a quien hay que recordarle que no hay nada nuevo bajo el sol? Si para 1914 Reyes tenía una vaga noción

[599] Véase de Alfred Rosmer, "Trotsky à Paris pendant la Première Guerre mondiale", en *Cahiers León Trotsky*, núm. 12, dic. 1982, París, pp. 15-35. Disponible en: /www.marxists.org/francais/clt/1979-1985/CLT12-Dec-1982.pdf. [Consultado el 2 de febrero de 2015.]

[600] Véase de Anatole France, *La Révolte des anges*, en *Oeuvres*, vol 4, ed. de Marie-Claire Banguart, Gallimard, París, 1994.

[601] *El cazador*, OC III, p. 95.

[602] Apollinaire, *Obras esenciales I*, edición bilingüe, trad. de Rubén Silva Pretel, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2006, p. 311.

de Apollinaire, ya para 1921 –cuando sale *El cazador*– el escritor italiano-francés ya había muerto por la gripa española en 1918 y se había convertido en un mito célebre tanto por su obra enigmática como por su vida azarosa. Apollinaire llegó a pelear en el bando francés durante la Gran Guerra, donde recibió múltiples heridas por las esquirlas de una granada.

Efectivamente el 12 de junio de 1920, Reyes ya había publicado, en el número 267 del semanario *España*, "La novela bodegón", que incluyó después en la segunda serie de *Simpatías y diferencias* (1921). Se trata de una reseña sobre *La Femme assise*, una novela inacabada de Apollinaire de reciente aparición en Francia.[603] Ya tendremos tiempo, al final de este capítulo, de analizar la relación de Reyes con los movimientos vanguardistas que irrumpían en España. Por lo pronto, quizás lo que éste quería decir con la imagen de Cristo y del aeroplano se ajusta a la estética futurista, porque remite a la deificación de la tecnología y del maquinismo.

Ahora bien, la presencia de figuras cristianas –Cristo y los ángeles– quizás pueda resultar contradictorio en el espíritu vanguardista si se piensa que éste, por lo general, suele ser ateo o contestatario. Pero conviene advertir una confusión de orden político. Que los ángeles rebeldes de París sean aquellos revolucionarios rusos –con quienes se codearon Apollinaire, Picasso y en primer lugar Diego Rivera en 1914– y quienes más tarde apoyaran o lucharan en la revolución bolchevique de 1917, ello no quiere decir que el espíritu de las vanguardias a fuerza tuviera que tener una ideología de izquierda, atea o marxista. En el "comentario" (así lo clasificó en *El cazador*) "Un intérprete de Renán", Reyes buscó hacernos caer en la cuenta de lo contrario. Ser democrático y republicano, en la Francia de la Tercera República, no resultaba tan "rebelde" o polémico como ser monárquico y católico. El crítico literario Pierre Lassere (1867-1930), de quien Reyes nos habla en este "comentario", elogiaba a Renan en el París de 1913 como un valor de confrontación, por

[603]Véase de Reyes, "La novela bodegón", en *Simpatías y diferencias. Segunda serie* (1922), OC IV, p. 96.

apreciar el mundo desde otra perspectiva, la políticamente incorrecta, la anti-revolucionaria, la clásica:

> Nada más saludable que apreciar el mundo desde dos opuestas perspectivas.
> –Vete a las antípodas, hijo mío–. Así debe hablar un buen padre, educador del varón perfecto. [604]

Si Reyes hubiera seguido los ideales de su padre, los del romanticismo social, ¿acaso lo hubiéramos visto persistir en la lucha militar al grado de sacrificarse –inmolarse– por restablecer el orden perdido del antiguo régimen? Ningún ideal, para Reyes, valía más que la vida. Oponerse a la idealización de morir en beneficio de la patria o de un ideal social, oponerse al suicidio por incompatibilidad entre el mundo y el ideal, sigue siendo la tesis principal que palpita en este como en otros ensayos. Sin mencionarla, Reyes se apoyaba en una tesis parecida de Pierre Lassere, *Le romanticisme français: essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIXe siècle* (1907). En ella, el crítico francés se oponía al exceso de preocupaciones sociales y colectivas que ahogaban la conciencia individual y el cultivo de la personalidad. La simpatía hacia Lassere, Reyes la extendió a otro polemista francés contemporáneo suyo, Charles Maurras, fundador de la Action Française. La complejidad de esta relación, sin embargo, rebasa los límites de este estudio.[605]

[604] Reyes, *El cazador*, OC III, p. 114.

[605] Aunque elude los temas más polémicos de tal relación, véase de Adolfo Castañón, "Alfonso Reyes entre Maurras y Etiemble", en *Alfonso Reyes y las ciencias sociales. Homenaje a 120 años de su muerte*, ed. de Alberto Enríquez Perea, UNAM, México, 2010, pp. 207-222.

EXORDIO SOBRE *CALENDARIO*

A mediados de 1924, con el sello de la colección "Cuadernos Literarios", que Reyes editaba con Enrique Díez-Canedo y José Moreno Villa, apareció *Calendario*. Algunos textos del libro –relatos y divagaciones breves– habían sido publicados en la edición del 26 de junio de 1920 del semanario *España*, tales como "Del último individualista", "Las parábolas del individualista", "La norma", "El consuelo", "Verdadera historia de Teddy de Tammy-Larry, de los condes de Nueva York" y "Cómo descubrí que Teddy era español". Al editarlos en el libro, cuatro años después, Reyes solamente se limitó a organizar los textos en seis partes: 1) Tiempo de Madrid; 2) Teatro y museo; 3) En la guerra; 4) Desconcierto, 5) Todos nosotros, y 6) Yo solo. No hay cambios de estilo o de vocabulario. Por cierta temática similar tal vez hubiera podido incluir algunos textos de *Calendario* dentro de *Las vísperas de España* (1937). Notas o poemas en prosa, algunos textos de *Calendario* se asimilan a los primeros *Cartones de Madrid* porque revelan aún el "desconcierto" del exiliado; "otros, en cambio, muestran ya cierta experiencia del vivir madrileño", tal como lo veremos en los textos de la primera, "Tiempo de Madrid".[606]

El texto que abre el libro se titula "Voluntario". Solamente ocupa página y media, porque se trata de un fragmento del discurso que leyó ante el Ayuntamiento de Madrid el 20 de octubre de 1922. "Voluntario", pues, funciona a manera de prólogo o introducción. En él, Reyes nos dice que ha experimentado varios registros de la vida madrileña, desde los salones palaciegos en el centro de la ciudad hasta el bajo mundo del Rastro a las afueras, pasando por casi todos los cafés y ateneos. Tal suerte de prólogo es una excusa –una carta de permiso– para pasar al siguiente texto, "Junto al brasero", pues ya allí aparece cierto

[606] Véase de Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, p. 330.

realismo descarnado. Apenas ocupa tres páginas, pero tiene toda la estructura de una novela en miniatura.

El protagonista-narrador de "Junto al brasero" se baja del tranvía acompañado de un amigo. Es de noche. En el umbral de un cabaret, donde bulle la música de un piano mecánico, dos muchachas le coquetean para venderle los billetes de entrada. El narrador y su amigo, una vez que están adentro, se sientan en una mesa. Al lado tienen un hombre fornido con "una italiana morena y gorda, y una francesa fina y rubia".[607] No sabemos si se trata de prostitutas. Las muchachas de la entrada que les vendieron los billetes, empujadas por el mesero, se sientan con ellos. El mesero habla en tono muy fuerte, gasta bromas con los clientes, pero sirve muy bien. El ambiente se va tornando agresivo y al mismo tiempo carnavalesco. De repente, llega una cantante de unos cincuenta años acompañada de dos galanes de la misma edad. "Nunca he visto nada más triste", nos dice el narrador, y agrega que ella cantaba con la voz gangosa, "diciendo imbecilidades de esas que salen muy bien en español".[608] Al estrado del cabaret se suben otras mujeres para representar, mientras cantan mal y bailan peor, una suerte de *striptease*:

> Unas hermanas Garrido, o cosa así, semidesnudas y obesas, carirrisueñas, se dan culadas y marchan como dos muñecas hinchadas de serrín al son de un clarinete descorazonante: es el número de sensación. [...].
>
> La voz de gato de la cupletista más flaca del mundo se armoniza un instante, de un modo perfecto, con el aroma del anís, y entonces comprende uno la Bombilla.[609]

Por la mención de la Bombilla ubicamos el relato en aquel famoso parque de Madrid, donde de noche funcionaban varios cabarets por el estilo. Ya el novelista español Ramón Pérez de Ayala, al final de su novela *Troteras y danzaderas* (1913), lo había utilizado como escenario.[610] En "Junto al brasero", Reyes no plantea hondos conflictos psicológicos ni una

[607] Reyes, *Calendario*, OC II, p. 275.
[608] *Ibid*., p. 276.
[609] *Idem.*
[610] Véase Cristián H. Ricci, *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*, CSIC, Madrid, 2009, p. 140. Ricci también menciona la novela *El negro que tenía el alma blanca*

radiografía social del Madrid de entonces. Temeroso de perder el último tranvía, sin esperar el momento en que aparece la estrella de la noche, su protagonista abandona el cabaret y regresa a su casa, a las dos y media de la madrugada, entre "empellones, atropellos y moleduras".[611] ¿Se trata de una ficción? No. Tanto en "Rumbo al sur", un texto que incluyó en *Las vísperas de España*, como en las páginas finales de "Días aciagos", que constituye la primera parte de su *Diario*, Reyes registró una experiencia muy similar. Ocurrió algún día de octubre de 1914 –todavía se hospedaba en alguna posada madrileña– cuando con Eduardo Colín, de la Legación de México, penetró en los bajos fondos de la capital española:

> A medianoche, Teatro Madrileño: público de caras fruncidas en cicatriz, que ruge, soez. Hampa que injuria a las cupletistas. La injuria en la calle de Atocha, como el piropo de la calle de Alcalá, son amor represo, imaginación turbada. Por una peseta, salen hasta doce mujeres, una tras otra, o dos a un tiempo en una danza de empellones y obscenidad cruda. Cantan mal, bailan regular. Una, admirablemente. Si Dorian Gray la descubre aquí, se casa con ella. La bailarina se entrega a la danza y no oye al público. Su garganta se martiriza y sus ojos se extravían. Lo demás: camareras escapadas de noche, debutantes pobres, camino del prostíbulo. Saben reír cuando el público las maltrata. Todo, el gusto de Monsieur de Phocas. Quiroz, el pianista, es víctima del público. Una vista cinematográfica es interrumpida a silbidos.[612]

Preguntémonos si en la bohemia madrileña, junto con sus perspectivas y matices de exiliado, no hubiera encontrado material para una verdadera novela. La conexión de episodios a que ello le hubiera dado lugar, como el lío marital del protagonista al llegar del cabaret, suponiendo que fuera casado, o el choque psicológico y sociológico frente a la realidad peninsular, suponiendo que fuera un exiliado, hubiesen ahogado su narración. Prefirió, como vemos, la miniatura cargada de referencias. Las referencias abundan con creces en una miniatura titulada "Tópicos de café". Reyes pone en escena dos clases de charlas en alguna terraza de la calle Alcalá, una de las principales de Madrid. La primera charla es la más insustancial, pues se da entre dos parroquianos aparentemente incultos:

— ¡Hola!

(1922), de Alberto Insúa, en torno a un bailador cubano en el Madrid de la época, para quien no hay público más vehemente, voluble y cruel que el de aquellos cabarets. (*Idem*.)

[611] Reyes, *Calendario*, OC II, p. 277.

[612] "Días aciagos*",* OC XXIV, p. 50.

— ¡Hola!
— ¡Y qué!
— Pues na.
— ¿Y aquello?
— ¡Toma! Pues aquello... Así, así, nada más.
— ¡Hombre!
— ¡Pues claro!
— Pero ¿y la cosa esa?
— ¡Vamos! ¡Quita allá!
— Es que…
— ¡Quiá, hombre!
— ¡Anda! ¿Y éste? ¿Qué se ha figurao?
— ¡Bueno, hombre, bueno!
— ¡Pues hombre![613]

No hay ningún asunto ni semántica. Semejante ausencia de fondo, que con otra intención pudiera ser una suerte de jitánjafora en prosa, parece una prueba de la excesiva rudeza o superficialidad de ciertos madrileños, inhábiles para darle forma a sus evocaciones o pensamientos: "No se define nada. Precisar, duele." [614] En la segunda charla ya no dialogan los dos parroquianos sino que aparece un intelectual, no sabemos si filósofo o historiador, para pontificar sobre la fatalidad de España: "¿Qué es lo que sabemos hacer nosotros? Descubrir, en malos barcos de palo, un mundo cuya existencia está científicamente refutada. Es decir: sólo sabemos hacer lo absurdo."[615] Con lo marcado en negrilla de lo arriba citado, quisiera señalar que se trata de un parafraseo, de una silenciosa crítica a una idea de José Ortega y Gasset, uno de los columnistas de opinión más leídos para entonces.

En el artículo "Una manera de pensar", publicado el 7 de octubre de 1915 en el semanario *España,* Ortega efectivamente ya había escrito una frase muy similar: "Los españoles fuimos en lanchas a tierras cuya existencia estaba científicamente refutada."[616] Lo dijo en un artículo sobre la Primera Guerra Mundial, contra el papel neutral o marginal que España jugaba para entonces. Pero, ¿por qué le quitaba importancia a la conquista de

[613] *Calendario*, OC II, p. 278.
[614] *Idem*.
[615] *Ibid.*, p. 279. [El subrayado es mío.]
[616] Ortega, "Una manera de pensar", *España*, núm. 38, 7/10/1915, p. 4. Disponible en Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es/ [Consultado el 20 de febrero de 2014]. El subrayado es mío.

América por parte de España? Para Ortega, la conquista de América había sido obra del azar y de la aventura, de la que ya nada quedaba. Alemania, en cambio, había crecido sobre siglos de espléndida cultura sin poder expandirse a otras tierras. Tragedia sin solución, decía Ortega. Por lo tanto, desde la derrota de Napoleón, Inglaterra era quien regía la política internacional. España no tenía otra opción sino la de apoyar a los Aliados. Resignarse a tomar el *saber* de Alemania y el *poder* de Inglaterra.

Lo absurdo, para Reyes, estaba en ese aire de resignación y fatalismo, no en quienes se aventuraban en *lanchas a tierras cuya existencia estaba científicamente refutada*. Puso una paradoja al respecto en su artículo "El cine literario", que apareció el 19 de junio de 1920 en el número 268 del semanario *España* (cuando ya lo dirigía Luis Araquistáin) y que recogió en la segunda serie de *Simpatías y diferencias* (1921). Reseñó el guión cinematográfico de *Donogo-Tonga, ou les miracles de la science* (1920), del escritor francés Jules Romains, en donde un pobre diablo, a punto de suicidarse, se hace ayudante de un geógrafo obsesionado por encontrar, entre cartografías y archivos, un pueblo en la América meridional. Estimulado de nuevo con la vida por la extraña aventura, en lugar de sumergirse en una biblioteca, el pobre diablo se pone a la tarea de crear un pueblo que no existe para sorpresa del mismo geógrafo. Sí, acude a una impresionante propaganda para movilizar europeos a un pueblo inexistente situado en los desiertos del norte de México:

> Barcos que se dan a la mar llevando aventureros de todo el mundo para trabajar en la supuesta colonia –que aún no existe– y, en verdad, destinados a fundarla desde sus cimientos. [...] En suma: la historia de un error trocado en verdad –filosofía pragmática pura– mediante la obra misteriosa y humilde de un pobre diablo.[617]

En lo absurdo de descubrir, en malos barcos de palo, un mundo cuya existencia está científicamente refutada, reside la esencia vital del hombre y de una sociedad. Lo que hay en el hombre de actual, de presente y aun de pasado, nada vale junto a lo que hay en él de

[617] Reyes, "El cine literario", *Simpatías y diferencias. Segunda serie,* OC IV, p. 110.

promesa, de porvenir. En lo que aún no existe, en la utopía, Reyes afirma el valor de la vida. Naturalmente chocaba con Ortega, que era un pensador anti-utópico.

Dentro de la temática madrileña de *Calendario* hay también dos relatos cortos: "Verdadera historia de Teddy de Tammy-Larry, de los condes de Nueva York" y "Cómo descubrí que Teddy era español". Si se juntan ambos relatos se tiene la impresión de una brevísima novela detectivesca (en menos de dos páginas). El Reyes traductor de los relatos de Chesterton, en efecto, aplica sus deducciones para averiguar el origen de un cadete sordomudo a quien han encontrado herido a la entrada de la posada. Al pasarle lápiz y papel, el cadete escribe que es hermano de Tammy-Larry, conde de Nueva York. El engaño es evidente, puesto que en Nueva York no hay una tradición monárquica para suponer que haya condes, pero Reyes juega con nuestra ingenuidad y con la ingenuidad de sus personajes madrileños.

A fuerza de gestos, con mímica, el cadete sordomudo relata que ha padecido un episodio casi criminal, acaso motivado por un lío de faldas, de acuerdo con lo que el narrador-detective logra entenderle: "´Sombrero alto, sortijas y alfiler de corbata, vino, billar, riña, puñetazos, puñetazo en un ojo, manos atadas, soborno y fuga.´ ¿Habéis comprendido?"[618] El Reyes detective, explorador de los bajos fondos y conocedor del hampa a través de los dramas de acción del Siglo de Oro, desenmascara al pillo madrileño por sus gestos y por la forma de comer el cocido.

Este interés por lo gestual, por la mímica, anuncia los textos de la segunda parte de *Calendario*, "Teatro y museo". En general, dado su vitalismo y su interés por la movilidad y los viajes, Reyes no parece muy amigo de los museos, puesto que en ellos se ha encerrado, para el turista burgués o nuevo rico, lo que ya no parece pertenecer a la vida diaria de las ciudades. De ahí su ensayo "Contra el museo estático", en el que insiste en que los museos

[618] Reyes, *Calendario*, OC II, p. 282.

"debieran confundirse con la misma vida".[619] Incluso proclama el deseo de quemarlos a todos y de fundar "el museo dinámico, el cine de bulto, el film de tres dimensiones".[620] Con ello proclamó o profetizó, según Héctor Perea, el *performance* multimedia del mundo digital.[621] Para Reyes, el más intelectual de nuestros sentidos es el de la vista. Tanto leer como observar un cuadro o ver una película constituyen una misma operación, lo que de algún modo obliga a la combinación de las artes visuales, a la educación de los ojos. Por lo tanto, el teatro gestual o la mímica invitan también a agudizar la visión.

En el ensayo titulado "Ruth Draper o la nueva paradoja del comediante", incluido en *Calendario*, Reyes se asombró de que esta actriz neoyorkina fuera capaz de crear con el porte del cuerpo, con los pasos, no sólo personajes sino también escenarios: un jardín hollado por los pasos de una mujer, o una estación de tren con viajeros que apuran el café. En la técnica dramática de esta actriz, donde no hay ningún énfasis y todo se sugiere, Reyes vislumbró una poética del silencio con la que quiso sentirse identificado. Ruth Draper, decía, no recita monólogos: "representa diálogos, llevando una parte de la conversación, y confiando la otra al silencio, a la sombra. Y la sombra y el silencio se cargan, poco a poco, de vida".[622] Más que una poética del silencio, puesto que Draper hablaba en varios idiomas y no se reducía al mutismo, Reyes vislumbraba también una poética de la improvisación, que ya también hemos analizado en el cuarto capítulo como parte de su heroísmo pedagógico.

[619] *Ibid*., p. 292.
[620] *Idem*.
[621] Héctor Perea, *Ojos de Reyes*, UNAM, México, 2009, p. 25. Perea se refiere también a otro artículo de Reyes de 1943, "El arte de ver", en OC IX, pp. 331-335.
[622] Reyes, *Calendario*, OC II, p. 297.

Calendario bélico

Los cinco textos que componen la tercera parte de *Calendario,* "En la Guerra", no aparecieron publicados anteriormente en periódicos ni en revistas. Salieron por primera vez dentro del libro en 1924. Tienen en común cierto contenido bélico a medio camino entre el encanto y el desencanto, entre lo heroico y lo trágico. Conviene analizarlos a profundidad. El primero de ellos se titula "Guynemer". Es un homenaje al piloto francés Georges Guynemer (1894-1917), que murió luchando contra la fuerza aérea alemana en la Primera Guerra Mundial. ¿De dónde se inspiró para escribir este texto? ¿Por qué manifestó tanto interés por la literatura bélica?

Las crónicas de batallas aéreas abundaban en la prensa española, y el nombre de Guynemer no le era desconocido a Reyes desde 1916. Probablemente se inspiró en una crónica del periodista español Manuel Aznar Zubigaray, corresponsal en Francia, publicada el 28 de agosto de 1918 en el diario *El Sol* y que se titula "Al volver de los frentes de batalla. Contemplando la batalla de aviones desde uno de los fuertes de Verdun". En ella, el piloto Guynemer es recordado como una figura aniñada y endeble, en contraste con la misión aérea que cumplía: derribar aviones alemanes. El periodista español, como si reportara un suceso histórico trascendental, comparaba el despegar de los aviones –en giros llenos de gracia y en juegos caprichosos– "a la emoción que causaría ver a las carabelas de los grandes navegantes españoles en el momento de abandonar el puerto y salir a la mar, empujados por el afán de descubrir nuevas tierras y añadir a la Corona de Castilla mundos desconocidos".[623] La comparación, leída en nuestros días, no puede ser más desafortunada.

[623] Manuel Aznar, "Al volver de los frentes de batalla. Contemplando la batalla de aviones desde uno de los fuertes de Verdun", *El Sol*, 28/08/1918. Disponible en Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. [Consultado el 20 de marzo de 2015.]

Reyes nunca estuvo en el campo de batalla ni fue corresponsal de guerra. Pero tuvo la suficiente imaginación o impersonalidad –la habilidad de desaparecer su "yo"– para exaltar a este joven aviador. Lo exaltó como si fuera un artista o un creador. Fiel a su pragmatismo, celebró que Guynemer hubiera conquistado el verdadero cielo, no el "cielo metafórico" de los poetas pasivos; celebró que el aviador pusiera en práctica el misticismo activo y que asumiera su profesión "poseído del Dios". Fiel a su casuística, no se detuvo en miramientos morales o éticos, pues el *caso* de Guynemer era el de un piloto de guerra que actuaba como tal:

> Cuando comenzó a volar en la heroica escuadra de las Cigüeñas (22 muertos, 23 desaparecidos), aseguró que no se dejaría coger vivo por los contrarios. Partía en persecución del enemigo, ebrio de trepidación y retumbos, mirando estallar aquí y allá las estrellas momentáneas de la granada; se lanzaba como gavilán sobre la presa, que casi chocaba contra ella; el humo lo envolvía un instante, y las baterías lo cercaban en collares de truenos; el latido de su motor se injertaba en la palpitación de su sangre. Y súbitamente, el contrario se desgajaba entre llamas, en fantástica caída vertical de aspas y ruedas, por el camino de Luzbel. […] ¡Oh capitán, oh héroe! De los labios de un pueblo tu nombre sube como un resuello de triunfo. Palpita tu corazón , claro astro, en el fondo de las noches de Francia.[624]

La imagen del piloto fusionado con su aeronave ("el latido de su motor se injertaba en la palpitación de su sangre"), ¿no nos recuerda la estética futurista del hombre fusionado con o enamorado de la máquina? Aunque no lo menciona directamente, ya sabemos que Reyes conocía bien desde 1914 (y que solía citarlos de manera literal) los manifiestos de Marinetti. Al exaltar a Guynemer parece haber puesto en práctica, en especial, el manifiesto de "El hombre multiplicado y el reinado de la máquina", que Marinetti había publicado en el segundo Manifiesto futurista, *Uccidiamo il chiaro di luna* (1909), proclamando el amor a la máquina por encima del anarquismo y del socialismo. Marinetti incluso llegó a decir que el maquinista, en las peores huelgas ferroviarias, nunca se atrevía a destruir su locomotora, pues ya se había encariñado con ella. El motor de una máquina equivalía a un corazón humano. En la fusión del hombre con la máquina, desde luego, Marinetti pedía superar el

[624] Reyes, "Guynemer", *Calendario*, OC II, pp. 304 y 306.

sentimentalismo tradicional por otro más dado al combate y al choque. Para él, el hombre futuro se anunciaba en el piloto de guerra:

> Le type inhumain et mécanique construit pour une vitesse omniprésente sera naturellement cruel, omniscient et combatif. Il sera doté d'organes inattendus: des organes adaptés aus exigences d'un ambiance faite de chocs continus. – Nous pouvons prévoir dès ajourd'hui un développement du bréchet sur la face externe, qui sera d'autant plus considérable que l'homme future sera meilleur aviateur.[625]

Preguntémonos por qué el "humanista" mexicano exaltó a un piloto de guerra y celebró bombardeos aéreos y hasta lanzó ovaciones patrióticas a Francia. En nuestro tiempo tal cosa nos parece cruel y ha perdido toda su novedad. Pero, si vemos bien, los hechos bélicos son *juzgados* por su valor atractivo o de belleza y aun por lo que guardan de especial y extraordinario. Reyes, en "Guynemer", no tiene como propósito denunciar los horrores de la realidad de la guerra, precisamente porque no busca la verdad. ¿Entonces invitaba Reyes, irresponsablemente, a negar la *verdad* –el horror de la guerra– bajo el culto de lo estético? Podría ser. Para James Willis Robb, el texto de "Guynemer" es un ejemplo fehaciente de la apoteosis, es decir, de la transfiguración poética, donde todas las palabras contribuyen a la metamorfosis multidimensional y a las paradojas del *juego-guerra*.[626] Por eso Reyes concibió a Guynemer como un chiquillo regocijado en derribar aviones. Incluso imaginó un diálogo entre el joven piloto y su progenitora: " 'Las fuerzas tienen un límite', le había dicho su santa madre.' " 'Sí –contestó él–. Un límite que hay que superar. Mientras no se ha dado uno entero, no ha dado nada.' "[627] El juego de volar, para Reyes, pasaba a convertirse en un auténtico oficio y éste en una especie de *misticismo activo*. Como si supiera las confusiones que generaría su apología de un piloto de guerra, quiso justificarse:

> Expliquémoslo poéticamente: lo que así excita su pulso, lo que tanta palidez comunica a su semblante de niño, es su voluntad de transfiguración, su anhelo de saltar más allá. Su mano tiembla, y parece que el héroe empieza a volar con cierto desmaño: es que ha descubierto su camino y, como todo artista en la era de la

[625] Marinetti, "L'Homme multiplié et le règne de la Machine", en Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, L'Age D'Homme, Lausana, 1973, pp. 112-113.
[626] James Willis Robb, *El estilo…, op. cit.*, pp. 164-174.
[627] "Guynemer", *Calendario*, OC II, p. 306.

> superación, olvida un poco la técnica y hace como que se equivoca a veces. Respetemos el instante sagrado.[628]

La actitud ulterior del aviador francés, de olvidar un poco la técnica para abrir un nuevo camino, Reyes también la señaló varios veces para hablar de la actitud de ciertos artistas de vanguardia. Tanto Diego Rivera como Pablo Picasso, según Reyes, olvidaban un poco la técnica y hacían como que se equivocaban a veces, para ir descubriendo su propio camino a fuerza de improvisación y hasta de cierto desmaño, como la misión última de Guynemer.

Otro de los textos bélicos de *Calendario* se titula "En el frente". Consta de una sola página. El narrador visita un antiguo campamento militar a orillas del río Marne (afluente del Sena), escenario de una de las peores batallas de la Primera Guerra Mundial, la de Verdun, acaecida entre el 21 de febrero y el 19 de diciembre de 1916. Comienza por registrar el efecto que causaron las trincheras en el paisaje cercano: "La tierra estaba llena de hoyos, suave y deleznable como la ceniza de mi cigarro."[629] La pequeña narración cobra por instantes cierto tono de alegoría, como si se evocara una atmósfera onírica o de pesadilla:

> Almorzamos en un café en ruinas. No teníamos cubiertos. De entre los escombros logramos sacar un cuchillo, una cuchara, un tenedor con tres dientes y medio, una cacerola y una vasija. […] A veces, al escarbar, topábamos con alguna mano de esqueleto.[630]

La voz que narra no es la de un soldado sino, al parecer, la de un cronista o historiador. No pretende afantasmar la atmósfera ya de por sí grisácea; no oculta ni corta los vínculos con la realidad histórica a la que pertenece. La guerra ya ha pasado, pero quiere mostrarnos que el ambiente de la posguerra exige la presencia de más soldados para garantizar la paz. Esos nuevos soldados ya no son franceses ni alemanes, pues ambos –los que sobrevivieron– habrán de estar sanándose; los nuevos soldados son estadounidenses que portan, más que armas, un mensaje de solidaridad cristiana:

---

[628] *Ibid*., p. 305.
[629] Reyes, "En el frente", *Calendario*, OC II, p. 307.
[630] *Idem*.

> A medio almuerzo, aparecieron tres soldados yanquis, con las cantimploras vacías, pidiéndonos de comer y de beber. Suponían que éramos los dueños del café.
>
> Venían del ejercicio. Al asaltar, sin sombrero, en mangas de camisa, silban estrepitosamente. Traen la alegría de los silbidos pintada en el rostro.
>
> –Somos de la *YMCA* –dijo el oficial.[631]

La YMCA –Young Men's Christian Association– fue fundada en Londres hacia 1844 por George Williams. Para entonces, en medio de la desolación dejada por la Primera Guerra Mundial, tuvo como voluntarios en Europa a muchos soldados estadounidenses. Su misión de posguerra consistía en dotar de moral y autoestima a los excombatientes de ambos frentes, tanto franceses como alemanes, a través del ejercicio, la higiene y la limpieza. Para Reyes, siguiendo a Marinetti, la guerra era una *higiene del mundo* si llevaba a los hombres a darse cuenta de sus principales vicios: el egoísmo, la mezquindad, la soledad, el desinterés y la simulación. De ahí que en otro de los relatos de *Calendario*, "La 'Cave', o de la nueva refundición social", Reyes celebrara cómo, durante los bombardeos alemanes, los vecinos de todos los pisos de un edificio de apartamentos en París iban a dar, juntos, al sótano.[632] De esa convivencia, según él, nació una nueva sensibilidad social que extirpó por un tiempo aquellos vicios burgueses del egoísmo y la desconfianza mutua.

El relato más extraño es "Interrogatorio". En su impersonalidad, Reyes asumió la voz en plural de un tribunal militar que interroga a soldados –tal vez enemigos alemanes; tal vez franceses–; los interroga después de la que, al parecer, ha sido la Batalla de Verdun. Reproduce un diálogo de uno de los presos con respecto al material de las municiones, dando a entender que el prisionero era una suerte de espía:

> Habíamos recogido algunos casquillos de artillería que no eran de cobre sino de hierro.
>
> –Sí– dijo un preso que era sargento artillero –. Todavía tenemos mucho cobre, pero algo hemos de hacer con el hierro que sobra.
>
> La explicación no nos convencía.
>
> –Los infantes prisioneros –le dijo uno cambiando el tema – se quejan de la ineficacia de la artillería en el último encuentro.

[631] *Idem*.
[632] *Ibid*., p. 310.

> –Pues son injustos –dijo el artillero, exaltándose –. Harto tuvimos que luchar, y más con esos malditos casquillos de hierro que se oxidan tanto y hay que estar arreglando siempre...
>
> Y paró en seco, comprendiendo que se había vendido: no les sobraba hierro, no; sino que ya comenzaba a faltarles cobre.
>
> Y miraba a todos con unos ojos desesperados que parecían decir: "Que no lo sepan en mi patria, que no ha sido con intención".[633]

¿De dónde se inspiró para imaginar este tipo de escena si no estuvo en el campo de batalla ni fue corresponsal de guerra? No hay que echar en saco roto las influencias librescas al respecto. Reyes supo, por Pedro Henríquez Ureña, del poemario *El soldado desconocido* (Cultura, México, 1922) de Salomón de la Selva. Sabía que en 1918 este poeta nicaragüense se había enrolado en el ejército inglés y que había peleado en las trincheras de Bélgica y Francia. Sólo que en sus cartas a Pedro Henríquez Ureña no dijo una palabra de aquellos poemas extraños, con imágenes verdaderamente apocalípticas de las trincheras, ni nunca pareció mostrar interés por Salomón de la Selva.[634]

¿De dónde proviene entonces el interés de Reyes por este tipo de escenas? En *La Femme assise*, una novela de Apollinaire que se publicó póstumamente en 1920, aparecen artilleros y prisioneros de guerra muy similares. La atmósfera es igualmente de incertidumbre y hay como cierto aire fantasioso y lleno de suspicacia. Uno de los personajes de Apollinaire dice lo siguiente: "Cette incertitude est sourtout le lot du fantassin. J'ai connu la vie de l'artilleur et celle du fantassin ensuite. L'inestabilité de la seconde est plus surprenante. J'ai entendu appeler le fantassin, le Méfiant." [635] ¿Cómo determinar filológicamente, dada la cortedad del relato de Reyes, si se inspiró en la novela de Apollinaire? La posibilidad de que esta novela lo haya influido se acentúa si leemos la reseña que hizo de ella con el título de "La novela bodegón" y que publicó el 12 de junio de

[633] Reyes, "Interrogatorio", *Calendario*, OC II, p. 308.

[634] Las cartas en las que Pedro Henríquez Ureña, desde Nueva York y México, le contaba a Reyes sobre el poemario "El soldado desconocido", son comentadas por Tatiana de los Reyes Suárez Turriza en su tesis doctoral *Salomón de la Selva y los límites del modernismo: una lectura de El soldado desconocido (1922)*; asesor: James Valender, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2014, p. 174.

[635] Apollinaire, *La Femme assise*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, París, 1920, p. 36.

1920 en el número 267 del semanario *España*. Más tarde la incluyó en la segunda serie de *Simpatías y diferencias* (1921). En *La Femme assise*, para Reyes, Apollinaire aplicó la técnica de los pintores cubistas al transponer, en la trama central, digresiones o variaciones: "por una degradación de tonos que recuerda esos abanicos de matices, esas olas evanescentes de color mediante las cuales el pintor cubista va, desde una mejilla, hasta un frasco de vidrio en que se refleja (o irrumpe) un coche que pasa por la calle".[636] La novela lo deslumbró, además, por las impresiones bélicas: soldados que regresan del frente y que, dadas las violentas experiencias, ya ven sus casas o sus pueblos arruinados como entre los velos del sueño.

En su reseña, quizás para provocar a los jóvenes poetas españoles del naciente movimiento ultraísta, Reyes señaló lo enojoso o absurdo de imitar en España esta "novela cubista". Apollinaire la había escrito de esa manera *cubista*, no por capricho vanguardista sino por necesidad expresiva, pues no de otra forma podía contar su "rara" experiencia en el frente de batalla. ¿Por qué pretendían imitarlo los poetas ultraístas si ninguno de ellos había marchado a las trincheras ni había experimentado los rigores de la guerra? Reyes recomendaba, en lugar de persistir en lo que *formalmente* el cubismo tenía de absurdo o desdibujado, un regreso a las formas clásicas:

> Nosotros, enamorados impertinentes de la "forma" –de la Forma, en toda la rotundez greco-latina, en toda la rotundez del coliseo romano que el concepto implica–; tras de haber pasado por las dislocaciones de espejos quebrados del cubismo, quisiéramos volver, como a estas horas lo hacen los cubistas de París, a la síntesis, al dibujo del conjunto, al "arabesco", de que se hablaba con tanto desdén antes de la Guerra, aunque aprovechando, claro está, las enseñanzas de taller del cubismo. Quisiéramos, pues, que este "enjerto" de temas y espacios diferentes con que la novela de Apollinaire está tramada se hiciera con cierto sentimiento de necesidad y de coherencia, con cierto sentimiento rítmico que tampoco ha de ser por fuerza la simetría elemental del "cuento de cuentos" al tipo árabe.[637]

Es evidente que lanzaba una provocación a los ultraístas. Muchos de ellos hablaban constantemente de Apollinaire, porque él encarnaba el ideal vanguardista por su origen

[636] Reyes, "La novela bodegón", en *Simpatías y diferencias. Segunda serie* (1921), OC IV, p. 96.
[637] *Idem.*

exótico –hijo de una aristócrata polaca y probablemente del rey de Nápoles– y por su amor a la acción. Hasta resultó herido en 1916 por las esquirlas de un obús; convaleciente, escribió *El poeta asesinado* y sus extraños *Caligramas*; murió el 9 de noviembre de 1918, víctima de la gripe española, y tras su muerte se popularizó mucho más su obra en España. Entre 1918 y 1921, según el crítico Willard Bohn, "the Ultraists published approximately thirty translations of texts by Appollinaire".[638] Reyes, repetimos, no fue ajeno a este *boom*. Lo curioso es que si aconsejó un regreso a las formas clásicas, ¿cómo explicar el origen de sus textos bélicos de *Calendario*? ¿Buscó Reyes, en estas pequeñas narraciones, una explicación o *finalidad* política de la Gran Guerra?

La brevedad con que los narró, como si quisiera hacer parábolas, expresaba más bien la fragmentariedad en que había quedado el mundo. Lo disperso. Pero, al mismo tiempo, el ansia de unirlo a través de pequeños fragmentos que hablaran de un todo. De ahí que tales textos ni siquiera puedan fijarse en un género específico. ¿No parecen más cercanos a las nacientes vanguardias? El crítico (el Dr. Jekyll) a menudo contradecía al creador (Mr. Hyde), y tal contradicción invita a explorar, por último, la relación de Reyes con las vanguardias.

REYES Y LAS VANGUARDIAS

El fin de la Primera Guerra Mundial reforzó ciertos valores románticos y animó a basarse más en la intuición que en la razón, más en la sensibilidad que en el raciocinio. La *racionalidad*, para el sentir de muchos jóvenes escritores, había causado o invocado aquella apocalipsis bélica. El joven Jorge Luis Borges publicó, en la edición del primero de agosto de 1920 de la revista *Grecia* (núm. 47), una pequeña nota introductoria para su traducción de

[638] Willard Bohn, *Apollinaire and the International Avant-Garde*, State University of New York, Albany, 1997, p. 174.

dos poemas del poeta alemán Kurt Heynicke, "Detrás del frente" y "Esperanza", a la vez que de un poema del también alemán Wilhelm Klemm, "Los sentidos". En su pequeña nota introductoria, que se titula "Lírica expresionista: síntesis", Borges explicó el profundo cambio que se operó en la literatura alemana por el estallido de la Primera Guerra Mundial:

> Ante aquel derrumbamiento de un mundo, el occidentalismo con sus corolarios optimistas, púgiles y sensuales se vino abajo, o debió al menos transformarse hondamente. Los jóvenes poetas de Alemania se encontraron frente a una crisis decisiva de su mentalidad. Ser occidentalista significaba aplaudir la sociedad industrializada, culpable de la guerra; significaba la claudicación del espíritu ante los barrotes temporales y espaciales que eran su cárcel. La realidad tangible sólo ofrecía una demencia dolorosa y aguda. Urgía superarla, vencerla, visualizarla de una manera nueva. Y fruteció el expresionismo.
>
> A despecho de algunas componendas y pragmatismos más o menos hipócritas, el cambio se operó. El expresionismo tomó ese carácter dostoievskiano, utópico, místico y maximalista […] sobre los dos supuestos sectores opuestos de la estética y de la cuestión social.[639]

Aunque en la penúltima parte de *Calendario*, como ya vimos, Reyes compuso tres poemas en prosa con cierto aire similar a los poemas de Wilhelm Klemm o Salomón de la Selva, nunca simpatizó con lo irracional. En lugar de denigrar lo *absurdo* de la guerra o lo *irracional* de aquel conflicto, el primero de agosto de 1918 ya Reyes exaltaba, en el periódico *El Sol*, los elementos de *racionalidad* y de *progreso* que la Gran Guerra había traído consigo. En "Un propósito", otro de los textos incluidos en *Calendario*, se ensañó con las vanguardias tardías –sin particularizarlas en ningún poeta en particular, ni en Huidobro ni en Cansinos Assens ni en Borges–, y se apoyó en *Ortodoxia*, el ensayo de Chesterton que él mismo había traducido en 1917, para llamar al retorno de la razón, sí, tras aquellos excesos irracionales:

> Ya el romanticismo, vuelto simbolismo y decadentismo primero y al fin futurismo y dadaísmo, tocó sus límites, se deshizo solo, cumplió su misión providencial. Los mismos cubistas de penúltima hora representaban ya un tanteo hacia la síntesis clásica. Picasso y nuestro Diego Rivera están ya de vuelta con lo conquistado. Hemos aprendido muchas cosas y podemos tornar a la tierra natural de donde salimos. Conocemos ya muchos secretos. La magia negra del espíritu se nos ha hecho cotidiana. Como Chesterton volvió, por el camino de las audacias religiosas a la más perfecta ortodoxia, henos otra vez, a fuerza de impulsos hacia el despeñadero

[639] Borges, "Lírica expresionista: síntesis", en *Textos recobrados (1919-1929)*, ed. de Sara Luisa del Carril, Emecé, Buenos Aires, 1997, pp. 52-53.

> subconsciente, por el camino real de la razón. La razón es lo mejor que tenemos los hombres: temblemos de nombrarla. Gustemos de conocer, de estudiar, de entender. Basta de absolverlo todo por los tentáculos del misterio. El instinto trabaja en nosotros, a pesar nuestro: no vale la pena preocuparnos por él a toda hora. El instinto sólo exige cuidados de higiene. Pero la parte racional que hay en nosotros, ésa se cae a pedazos, se cae sola, si no nos curamos de restaurarla día por día. Yo, por mi parte, vivo asqueado del abuso de sentimentalismo que me ha precedido: acabemos con ese caos blanducho, con ese cieno que hay en el fondo, con esa pereza, ese desorden [para que el arte no sea] un perpetuo chantage [*sic*] sentimental.[640]

Borges, algunos años después, fue el primero en cuestionar este postulado estético de Reyes. En el primer número de la revista *Síntesis*, de junio de 1927, el argentino publicó una reseña sobre *Reloj de sol* que más tarde incluyó como parte de *El idioma de los argentinos*. En ella, celebró los pequeños ensayos dialogados en que Reyes recordaba sus recientes anécdotas en Madrid. Exaltó su capacidad para hacernos simpatizar con sus amigos y hasta cierta "eficacia novelística" al definir una personalidad en cinco o seis renglones. Pero se preguntó si Reyes creía de veras en la dedicación por entero a la literatura, en la corrección durante horas de una novela, de un cuento o de un ensayo:

> Este hombre tan sagaz, tan inteligente de los delicados errores y de los delicados aciertos de todo escrito, ¿creerá de veras en la venerabilidad de las letras, en la perfección durante horas? […] Hay quien descree del arte –Quevedo, barrunto, fue uno de sus mayores incrédulos– y quien aparenta negarlo y sin embargo firma libros y corrige pruebas y reivindica para sí una prioridad, como los dadaístas.[641]

La comparación con los dadaístas no debería desatenderse, a pesar de que Borges nunca profundizó en ella ni volvió a mencionarla jamás. A su paso por Suiza en 1918, el argentino había tenido noticias del movimiento dadaísta que Tristan Tzara, George Grosz, Francis Picabia y otros poetas y artistas centroeuropeos habían iniciado en una taberna de Zúrich. Acaso leyó el *Manifiesto dadá*, de Tzara, el que salió en el órgano "391" de 1918 y en el que, entre otras cosas, se decía: "Estamos hartos de las académicas cubistas y futuristas: laboratorio de ideas formales […] Yo se lo digo: no hay comienzo y nosotros no

[640] Reyes, "Un propósito", *Calendario*, OC II, pp. 333-334.

[641] Borges, "Alfonso Reyes, *Reloj de sol*", en *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1959) y crónica de una amistad*, ed. de Carlos García, Bonilla Artigas-El Colegio de México, México, 2010, p. 69.

temblamos, no somos sentimentales."[642] Los dadaístas no querían saber más de pintores, literatos, músicos, escultores, religiosos, demócratas, burgueses, revolucionarios, policías, patriotas. En fin, decían, basta de esas imbecilidades: el arte no tiene ningún valor, pues la vida es mucho más interesante. Asociar a Reyes con los dadaístas significaba sugerir, entre burlas veras, que también el mexicano estaba saturado de que unos y otros (ultraístas y creacionistas) escandalizaran al burgués y lucharan por el predominio de las vanguardias, cuando lo importante del arte no era amargar la existencia con vanidades vacuas, sino alegrarla.

Reyes, que acababa de llegar a Buenos Aires en calidad de Embajador Extraordinario y Plenipotenciario, tras leer tal reseña de inmediato le mandó a Borges, el 12 de julio de 1927, una pequeña carta en la que le dejaba saber cómo lo habían afectado las insinuaciones finales: "usted me ha clavado el hilo de acero en plena conciencia".[643] ¿Acaso se sintió descubierto –desnudado– por Borges? No ignoraba tampoco Borges que, por esas fechas, Reyes había evitado pronunciarse en la polémica entre ultraístas y creacionistas. Hacia 1927, además de haber divulgado los manifiestos ultraístas en Buenos Aires, Borges estaba a punto de convertirse en el cuñado del poeta español Guillermo de Torre, el futuro marido de su hermana Norah Borges. De Torre pudo haberle mostrado a Borges una carta en la que Reyes, el 7 de junio de 1923, se excusaba de no tener tiempo para comentar el poemario *Hélices* por estar sumido en sus ocupaciones de la Legación en Madrid, pues la dictadura de Primo de Rivera había roto relaciones con México. Pero en el revés del párrafo –era fácil que lo notara alguien como Borges– a Reyes lo hastiaba el que Guillermo de Torre le hubiera pedido reseñar o al menos comentar su poemario *Hélices*. Aun más, lo hastiaba la nimiedad de las polémicas vanguardistas. Citemos parte de su carta para percibirlo:

[642] Tristan Tzara, "Manifiesto Dadá (1918)", en Luis Rodríguez-Embil, "El dadaísmo y nuestra época", en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, ed. de Nelson Osorio, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988, p. 76.

[643] Reyes, en Carlos García (ed.), *Discreta efusión...*, p. 70.

> No tengo un momento de libertad para escribir lo que quisiera. Mi propósito es muy serio y firme, y no puedo menos de integrarme por lo que usted –único en España– está haciendo. Pero, ¿no sabe usted que soy, en serio, gestor de los negocios de México? ¿No ha visto usted la polvareda que alzan, hasta en la prensa, estos asuntos? Vivo completamente entregado a estos deberes elementales, y dejo la devoción para mejores días, para cuando tenga ya un reposo, siquiera pasajero, que me permita volver a mi ocio con las letras. Mi vida es un ventarrón.[644]

¿Ocio con las letras? ¿Mi vida es un ventarrón? ¿Acaso Reyes, como Quevedo, parecía encontrar más emoción o tensión poética en los asuntos políticos o de Estado que en las polémicas literarias? Algo hay de cierto en ello porque, en efecto, Reyes se fastidió de la polémica vanguardista entre Huidobro y Cansinos Assens. Se carteaba desde 1914 con Huidobro y sabía que a finales de 1916 éste se había radicado en París, donde fundó con Pierre Reverdy la revista *Nord-Sud*. Sabía también que Huidobro abandonó la capital francesa para radicarse por un tiempo en Madrid. Hacia mediados de 1918, efectivamente, Huidobro llegó a la capital española, según Jorge Schwartz, "con las maletas llenas de novedades cubo-futuristas de Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau y otros".[645] Pero Reyes, a diferencia de casi todos los poetas españoles jóvenes, no quedó asombrado. Ningún comentario le despertaron los dos poemarios que Huidobro publicó en 1918, *Ecuatorial* y *Poemas árticos*.

El crítico Andrés Soria Olmedo llegó a comparar la irrupción de Huidobro en Madrid, ya no sólo con la de Rubén Darío en tiempos del modernismo, sino aun con el impacto que ejerció sobre la juventud literaria española del Renacimiento la célebre conversación de Andrea Navagero con Juan Boscán en los jardines del Generalife sobre la métrica italiana.[646] Sólo que Guillermo de Torre y Rafael Cansinos Assens, a quienes Soria Olmedo equipara con Juan Boscán y Garcilaso, admitieron que Huidobro popularizó estas vanguardias en Madrid, sí, pero rompieron con él para fundar el *ultraísmo*, su propio

[644] *Las letras y la amistad. Correspondencia (1920-1958) Alfonso Reyes-Guillermo de Torre*, ed. de Carlos García, Pre-textos, Valencia, 2005, p. 63.

[645] Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, FCE, México, 2006, p. 96.

[646] Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Bella Bellatrix Istmo, Madrid, 1988, p. 94.

movimiento vanguardista. Acusaron a Huidobro de arrogante y vanidoso, y Cansinos Assens hasta lo parodió en su novela *El Movimiento V. P.* (1921) con estas palabras:

> Yo, ¡oh poetas!, vengo de las trincheras y traigo mis ojos deslumbrados por las maravillas de un tiempo verdaderamente nuevo. Perdonad; pero después de haber visto lo que he visto, vosotros me parecéis horriblemente viejos. Vosotros todavía sois esclavos de la palabra: los poetas de las trincheras inventaron el modo de construir sin ellas un poema. ¿Para qué esa esclavitud al léxico? […] Y abriendo un gran cartapacio mostróles unas páginas, en las que había anagramas y series de guarismos y letras que recordaban las fórmulas algebraicas. Los viejos poetas jóvenes contemplaban estupefactos aquellas ecuaciones… –Gracias –dijeron los poetas del movimiento V. P., y aplicáronse a descifrar aquellos signos, diciendo –¡Ahora sí que vamos a ser jóvenes![647]

El texto fundacional de las vanguardias en España, según el crítico José Antonio Sarmiento García, es el artículo "Ultra. Un manifiesto literario", que apareció el 15 de marzo de 1919 en el número 11 de la revista sevillana *Grecia*, y que se reprodujo también en la revista *Cervantes* (Madrid, noviembre de 1919). [648] En rigor, el manifiesto "Ultra" proclamaba lo siguiente:

> Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra, y que por eso creen tener un valor pleno de afirmación, de acuerdo con la orientación señalada por Cansinos Assens en la interviú que en diciembre último celebró con él X. Bóveda en *El Parlamentario*, necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo.
>
> Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, se sienten con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y proclaman la necesidad de un *ultraísmo*, para el que invocan la colaboración de toda la juventud literaria española.
>
> Para esta obra de renovación literaria reclaman, además, la atención de la Prensa y de las revistas de arte.
>
> Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su *ultra*, como hoy pretende lograrlo nuestro pensamiento científico y político.
>
> Nuestro lema será *ultra* y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal de que expresen un anhelo nuevo. Más tarde, estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista, que llevará este título de *Ultra*, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida.
>
> Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores.[649]

[647] Citado por Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Ediciones AKAL, Madrid, 1981, pp. 206-207.

[648] Véase de José Antonio Sarmiento García, *Las veladas ultraístas*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, p. 14.

[649] Tomado de Harold Wentzlaff-Eggebert y Doris Wansch, *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica*, Iberoamericana / Vervuert, Frankfurt am Main y Madrid, 1999, p. 71.

Ni Reyes ni Gómez de la Serna, como vemos, firmaron ese primer manifiesto ultraísta, encabezado por las firmas de escritores de quienes ya muy pocos se acuerdan: Guillermo de Torre, Pedro Garfias, Xavier Bóveda, José Rivas Panedas, César A. Comet, Fernando Iglesias y J. de Aroca. Tampoco Ramón, que tenía en el café Pombo una tertulia todos los sábados, asistió a las tertulias del grupo ultraísta en el Café Colonial. Desde 1909, en su revista *Prometeo*, Gómez de la Serna ya había traducido los primeros manifiestos futuristas de Marinetti y ya venía ensayando él mismo su propio vanguardismo con el estilo de las greguerías. En *Automoribundia*, su autobiografía, fue claro y directo en llamar tardíos y anacrónicos a Huidobro y a Cansinos Assens, al ultraísmo y al creacionismo:

> En 1910 –diez años antes de que llegase el plagio y la imitación de lo moderno a España– publiqué, en el número 20 de *Prometeo*, las proclamas futuristas de Marinetti a los españoles, en cuyo prólogo vertía yo ya frases como estas: "¡Pedrada en un ojo de la luna!" "Conspiración de aviadores y *chauffeurs*". "Abanderamiento de un asta de alto maderamen rematado de un pararrayos, con cien sierpes eléctricas y una lluvia de estrellas flameando en un lienzo de espacio." […] Por eso, cuando diez años después vi aparecer todo eso que estaba en mi programa, torcí el gesto. Desde luego, para mí llegaban muy tarde las radiografías de los aeroplanos líricos. […] No tengo generación. No soy de ninguna generación.[650]

A diferencia de Ramón, Reyes siempre guardó cierta discreción y distancia de la pelea entre Huidobro y los ultraístas por el predominio de las vanguardias hispánicas. Preguntémonos, sin embargo, si no torció el gesto ante el manifiesto de los ultraístas. Como lo admite el crítico Sarmiento García, la ausencia de un programa mucho más ambicioso hace que el ultraísmo no represente un avance de la vanguardia.[651] Ésta se redujo, al menos en aquellos primeros años, a polémicas y escándalos publicitarios. Todo comenzó con el descrédito literario del que fue víctima Huidobro cuando, desde París, su antiguo amigo Pierre Reverdy, entonces el teórico más afamado del cubismo y con quien había fundado la revista *Nord-Sud*, lo acusó de plagio. La polémica entre ambos la ventiló en España el

[650] Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia* (1888-1948), *Obras completas XX. Escritos autobiográficos I*. ed. de Iona Zlotescu; revisión de los textos por Juan Pedro Fernández; coordinación documental de Pura Fernández; cn el asesoramiento de José-Carlos Mainer, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998, pp. 322-323.

[651] Sarmiento García, *op. cit*., p. 16.

cronista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo en dos artículos: uno titulado "París. El cubismo y su estética", que publicó en el diario madrileño *El Liberal* el 30 de junio de 1920, y otro que es más bien una entrevista con Pierre Reverdy, que salió el 3 de agosto del mismo año también en *El Liberal*.[652]

Huidobro, desde luego, se defendió de semejante acusación. En primer lugar, según Carlos García, llegó a componer una furibunda "Respuesta a Gómez Carrillo", que concluía con un desafío a duelo y que, acaso por ello mismo, ningún medio publicó en Madrid. En segundo lugar, de manera más astuta, le envió al poeta francés Paul Dermée una carta abierta con el título de "La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui", que salió publicada en la revista parisina *L'Esprit Nouveau* en noviembre de 1920. En ella, Huidobro desestimó el movimiento *ultraísta*. Pretendió de algún modo reivindicar, como el único de la vanguardia hispánica, su movimiento *creacionista*. Fue entonces cuando, hacia septiembre de 1920, Reyes se vio envuelto en la polémica entre creacionistas y ultraístas, particularmente entre Guillermo de Torre y Huidobro. Ambos buscaban el privilegio de liderar las vanguardias en lengua española, y necesitaban capturar adeptos. La opinión de Reyes era muy importante. En una carta del 31 de agosto, el primero de ellos le preguntó al mexicano qué opinaba a raíz de la carta abierta de Huidobro. El 10 de septiembre de 1920, al leer tal carta, Reyes le contestó a Guillermo de Torre dándole cierta razón, pero sin comprometerse a tomar partido públicamente:

> Antes que nada, *a priori*, creo que Huidobro es ingrato, y verdaderamente lamento ese proceso de soberbia a que se ha entregado […] yo le escribiré a Huidobro con la franqueza a que me autoriza mi vieja amistad con él.[653]

Nunca le escribió al poeta chileno sobre ese asunto. Con Huidobro, efectivamente, Reyes mantenía correspondencia desde principios de 1914. ¿Por qué no le escribió sobre este asunto vanguardista? En su carta abierta a Paul Dermée, dicho sea de pasada, Huidobro no

[652] Carlos García, en el pie de nota 65 de la correspondencia entre Reyes y Huidobro, cita de Gómez Carrillo estos dos artículos. Véase de Carlos García (ed.), *op. cit*., p. 61.

[653] Carta de Alfonso Reyes a Guillermo de Torre, en *Las letras y la amistad*, *op. cit*., p. 34.

parecía tan soberbio como quería hacerle creer Reyes a Guillermo de Torre. No. Huidobro también cuestionó su propio movimiento *creacionista*, a juzgar por este párrafo:

> Le philosophe espagnol Ortega y Gasset, dans son livre *El Espectador*, en 1916, ataque cet emploi du mot «créer» comme improper, car, dans l'art comme dans la science, rien ne se crée mais s'invente. […] Bien que le créationnisme soit né après une conférence que j'ai donné en juillet 1916 à l'Ateneo Hispano-Americano de Buenos-Ayres, aujourd'hui je ne suis plus d'accord avec tous les adeptes de cette école, car la plupart son tombés dans la pure fantaisie.[654]

Fue Reyes, por cierto, quien en una carta del 30 de agosto de 1916 le había recomendado a Huidobro leer a Ortega y conocerlo si este ensayista español –de visita en Buenos Aires– se pasaba por Chile, donde para entonces Huidobro residía: "Está en la Argentina. Si llega a ir a por su país, procure conocerlo. Hombre de mucho talento, y muy vigoroso, a quien, en mi concepto, le estorba la actitud académica que la vida le ha obligado a adoptar."[655] Ni en Argentina ni en Chile vio Huidobro a Ortega. Pero, por recomendación de Reyes, sí leyó uno de sus libros de aquellos años, *El Espectador I*, y a la luz de los conceptos estéticos de Ortega –con los que Reyes simpatizaba–, Huidobro deslindó el *creacionismo* de la pura fantasía. ¿Siguió Reyes la polémica de Huidobro con los ultraístas? Quizás pudo estar detrás del artículo que Enrique Díez-Canedo, uno de sus mejores amigos en Madrid, escribió en torno a tal polémica. Se trata de un artículo publicado en la revista *España* del 13 de mayo de 1920, en el que Díez-Canedo recordaba que el origen de las vanguardias hispánicas tenía otros antecedentes más allá de Huidobro y de Cansinos Assens:

> El que haya visto los libros futuristas italianos, anteriores en fecha y muy unidos a los comienzos de la nueva escuela francesa –no se olvide que Apollinaire redactó algún manifiesto de los más vivos– reconocerá, sin duda, el árbol genealógico de los nuevos poetas españoles. ¿Quién será capaz de decir que no hay entre éstos un concepto personal, harto frecuente en algunos para ser un acierto momentáneo?[656]

[654] Vicente Huidobro, "La littérature de la langue espagnole d'aujourd'hui. Lettre ouverte à Paul Dermée", en *Obra poética*, ed. de Cedomil Goic, Archivos, ALLCA XX, Université Paris X, Madrid, 2003, pp. 1299-1300.

[655] Carta de Alfonso Reyes a Vicente Huidobro, Madrid, 30 de agosto de 1916, *Correspondencia Alfonso Reyes / Vicente Huidobro*, ed. de Carlos García, El Colegio Nacional, México, 1995, p. 33.

[656] Citado por Soria Olmedo, *op. cit.*, p. 59.

Díez-Canedo, además, se sentía con cierta autoridad para opinar, pues desde 1913 había sido el primero en dar a conocer, en su antología de *La poesía francesa moderna* que editó con Fernando Fortún, el nombre de Apollinaire en España. La reacción de los escritores más viejos no se hizo esperar contra el afán de originalidad de los más jóvenes. En su esperpento de *Luces de bohemia* (1920), en boca de su personaje Max Estrella, Valle-Inclán llegó a proferir una sentencia mortal contra los ultraístas: "Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya."[657] Si se trataba de buscar antecedentes vanguardistas, bajo la idea de que no hay originalidad sin tradición, Reyes escarbó cono éxito en las raíces del pasado hispánico. En lugar de proponer otro ismo o de participar en esas polémicas que consideraba tardías y absurdas, en 1921 planeó, con Juan Ramón Jiménez, la edición de la revista *Índice*. La editorial del primer número se opuso a cualquier colectivismo: "*Índice* no es una revista de *grupo*."[658] La sentencia no podía ser más diciente.

En ese primer número, Reyes se las ingenió para publicar un epistolario apócrifo entre Góngora y el Greco (pseudónimo de Doménikos Theotokópoulos). Se titula así: "Góngora y el Greco: precursores del cubismo. Un epistolario inédito". En 1915, en su texto "El derecho a la locura", de *Cartones de Madrid*, ya había relacionado el cubismo con Góngora y el Greco, para convencer al público español de que tal tendencia hundía sus raíces en la tradición hispánica. Ahora, para convencer a los más esnobistas de que no había nada nuevo bajo el sol, ideó tales cartas apócrifas entre el Greco y Góngora. En la introducción a este falso epistolario, Reyes lanzó una ironía contra *L'Esprit Nouveau*, la revista parisina volcada a la publicidad de los escritores más vanguardistas:

> La solicitud de una revista de literatura moderna, *L'Esprit Nouveau* de París, ha puesto a alguno de nuestros colaboradores, que por ahora prefiere guardar el anónimo, en la pista de un asunto del mayor interés, llamado sin duda a causar

[657] Citado por Jesús Rubio Jiménez, *Valle-Inclán: caricaturista moderno. Nueva lectura de "Luces de bohemia"*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006, p. 23. [La cita original está en Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Austral, Madrid, 1968, p. 132.]

[658] Anónimo, Editorial, *Índice*, núm. 1, Madrid, 1921, p. I. Disponible en Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es [Consultado el 19 de agosto de 2014].

> sensación en el mundo artístico. […] La buena fortuna, que a veces sonríe al investigador concienzudo, ha puesto en manos de nuestro compañero, en forma que preferimos callar, aunque no del todo reprobable, un epistolario de Góngora y el Greco desconocido hasta hoy. Sólo tres cartas lo componen; pero ¡qué cartas![659]

En la carta número 2, según la invención de Reyes, Góngora le escribía al Greco sobre cómo había aprendido en sus cuadros mucho más que en cualquier tratado de geometría, y se lo explicaba con palabras que recuerdan –parodian– a los teóricos del cubismo. Reyes hasta usaba la ortografía de la época: "Una esfera es la cabeça del hombre, y el tronco un cubo con sendos cylindros a diestra y siniestra: que asi como el alma es una, una es la forma, ya el caracter y las funciones se alteren."[660] A lo que el Greco le contesta: "Me place que vea vuesa merced en la pintura de mi lienzo [se refiere al *Entierro del Conde de Orgaz*] tal propiedad a otros escondida con que lo que hallan caprichoso y descoyuntado."[661] Naturalmente, esas cartas nunca existieron y no hubo ninguna solicitud de *L'Esprit Nouveau*. Posteriormente, Reyes reprodujo este epistolario en *Burlas veras* y, a modo de epílogo, incluyó una aclaración fechada el 24 de agosto de 1921:

> Ya se comprende que Ozenfant, director de *L'Esprit Nouveau*, tenía sólo una vaga noticia de la relación entre Góngora y el Greco, cuando se le ocurrió pedirnos, a moción del poeta chileno Vicente Huidobro, "las cartas cambiadas entre ambos". Respondiendo a la sed, al esnobismo de la época, se nos ocurrió entones fraguarlas de modo que anunciaran hasta el cubismo. Y, de paso, jugábamos con ese problema de la fecha en que empieza a aparecer en Góngora la llamada segunda manera, etc. Nuestros finos amigos entendieron el juego.[662]

Como vemos, Reyes denunció irónicamente la arrogancia de creacionistas y ultraístas. Sólo que ninguno de ellos siguió su juego: jamás se lo tomaron a mal o tal vez ni siquiera se dieron por enterados. Tanta discreción o fineza, ¿no ha perjudicado la valoración de la obra literaria de Reyes desde un punto de vista más vanguardista? Puede ser. Pero, si se opuso a ciertas posturas vanguardistas (a ciertas poses, más bien, como el afán de

---

[659] Reyes, "Góngora y el Greco", en *Burlas literarias [1919-1921]*, *Ficciones*, OC XXIII, pp. 254-255. [Puede consultarse también como Anónimo, "La Rosa de Papel", suplemento de la revista *Índice*, núm. 1, Madrid, 1921, p 21. Disponible en Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es] [Consultado el 20 de agosto de 2014.]

[660] *Ibid*., p. 256.

[661] *Ibid*., p. 257.

[662] *Ibid*., p. 258.

originalidad y la vanidad de lo nuevo), la mayoría de las veces Reyes compartió mucho de la sensibilidad vanguardista, aun en su afán por recobrar estéticas de la antigüedad. De ahí que, según Anthony Stanton, no haya una oposición de Reyes a las vanguardias sino una asimilación:

> Ubicadas ya en la perspectiva de la distancia histórica las conquistas del vanguardismo, la actitud ante la tradición en Reyes surge como una postura saludable porque busca recuperar y recrear tradiciones anteriores, ocultas u olvidadas. Sabemos ahora que el antagonismo vanguardista hacia el pasado en bloque, casi nunca pasó de ser una posición programática y, de hecho, varios de los movimientos de ruptura promovieron activamente la recuperación de tradiciones alejadas o despreciadas. Antes que la Generación de 1927 en España, Reyes ya había sido uno de los iniciadores –desde 1910– de la revaloración de Góngora.[663]

Reyes creó una literatura innovadora sin romper con la tradición, sin dejar de volver una y otra vez a los clásicos, pero no para repetirlos con docilidad sino para mostrar su sorprendente actualidad; noción que lo llevó a no rechazar lo novedoso ni a desconocer lo pasado. Como hemos visto en el análisis de algunos textos de *El cazador* y de *Calendario*, cualquier intento de clasificación genérica amenazaría sacrificar la fusión original que hay en ellos. Las nociones de "cuento" o de "relato o incluso el término "ficción" no hacen falta para clasificarlos. Están más cercanos, sobre todo en el caso de los textos reunidos en *Calendario*, a una secuencia de poemas en prosa como los de "Huelga (ensayo en miniatura)".

Un rasgo temático domina en todos ellos: la constante alerta de prescindir de "sentimentalismos inútiles" en función de exaltar figuras o episodios bélicos. Este rasgo puede resultar moralmente reprochable. No se puede obviar, por lo tanto, el contexto histórico de la Primera Guerra Mundial en el que Reyes estuvo inmerso. Semejante contexto no se reduce a un plano formal o temático: se abre a una dimensión filosófica que Ortega elaboró más tarde en *La deshumanización del arte*, un ensayo que publicó en forma de artículos entre enero y febrero de 1924 en el diario *El Sol* y que en 1925 reunió en libro. La

[663] Stanton, "Poesía y poética…", art. cit., p. 625.

principal doctrina de Ortega es que el placer estético, para el artista nuevo, emana del triunfo sobre lo humano: "el placer estético tiene que ser un placer inteligente".[664] Tal noción guarda estrecha correspondencia con lo que Reyes pedía en el arte nuevo: despojarse de sentimentalismos inútiles.

Sin embargo, las ideas de Reyes no hicieran tanta carrera como las de Ortega. *La deshumanización del arte* llegó a tomarse como una teoría de las vanguardias hispánicas y a veces hasta como un documento programático, sin ser tampoco Ortega un apologista del arte de vanguardia. Él también mostró escepticismo al respecto y su terminología de entonces se movía en un terreno movedizo. Más adelante, en el ensayo "Preludio a un Goya", compilado en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), Ortega aclaró su concepto de la *deshumanización*. Afirmó que el arte del pintor aragonés es *deshumano* en la medida en que no muestra simpatía por los seres que pinta: "En sus composiciones al entrar el ser humano queda *ipso facto* convertido perfectamente en un muñeco canjeable por otro. […] El protagonista es el cuadro mismo."[665] ¿No percibimos un tratamiento similar de lo humano en algunos textos de Reyes?

La voz poética de "Huelga", según él, es la de un hombre sin corazón que contempla a los huelguistas y a los guardias civiles en el Madrid de agosto de 1917. A unos y otros parece concebirlos como "muñecos canjeables" y hasta llega a comparar una escena –la de un manifestante que cae de cabeza al suelo– con "Telégrafo", un dibujo de Goya. Lo más *humano*, para él, son los caballos de la secuencia final que "nos abren el corazón con sus tajos metálicos".[666] Sin embargo, a pesar de estas coincidencias con las doctrinas teóricas de Ortega, Reyes se despreocupó de hacerse llamar "vanguardista". Si simpatizó con algunas

[664] Ortega, *La deshumanización del arte*, en *Obras completas III*, Revista de Occidente, Madrid, 1983, p. 369.

[665] Citado por Julián Díaz Sánchez, *La "oficialización" de la vanguardia artística en la postguerra. (El informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)*, tesis doctoral, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998, p. 34. [La cita original está en Ortega, "Preludio a un Goya", *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente-Alianza, Madrid, 1980, p. 279.]

[666] Reyes, "Huelga", OC II, p. 264.

ideas de Marinetti y hasta fabricó imágenes muy futuristas, como en el texto sobre el aviador Guynemer de *Calendario* (1924), en su madurez encontró reprochables el futurismo, el cubismo y el suprarrealismo. Lo dijo en un texto inédito, "Teoría del sable", en el que precisamente echó de menos el sentido romántico de la guerra y se lamentó de que los caballos hubieran desaparecido de los ejércitos modernos por culpa, según él, "de la Matemática y de la Química, la Retórica Cubista del Acero y la Estética Suprarrealista de la Dinamita, los Gases Asfixiantes, los Cohetes, la Bomba Atómica".[667] ¿No hay aquí una visión peyorativa del alcance que tuvieron las vanguardias?

De no haberse dejado seducir por el futurismo y por el cubismo en su obra de la década madrileña, sin embargo, Reyes hubiera pasado como un escritor tradicionalista y hasta anti-moderno. La contradicción de hallar en la obra de un humanista como Reyes una dimensión *deshumanizada* (en el sentido de Ortega), en donde hay apologías de colonizadores y de aviadores de guerra, no hace sino darle un gran dinamismo y mayor complejidad. Fortalece incluso su humanismo. Recordemos, por último, lo que él mismo cita de San Agustín: "el Dios nos quiere pecadores y arrepentidos, probados en la guerra ética del mundo".[668] Veamos en las conclusiones finales algunos de los pecados y arrepentimientos de Reyes, sus guerras literarias y sus reconciliaciones.

[667] Reyes, "Teoría del sable", OC XXIV, p. 600. En este texto, dicho sea de paso, reseña un libro de la vieja biblioteca de su padre: *Teoría para el manejo del sable a caballo* (1840), del general mexicano Mariano Arista (1802-1855).

[668] Reyes, *El suicida*, OC III, p. 173.

CONCLUSIONES

1

Recapitulemos. En las páginas introductorias he mostrado las circunstancias que llevaron a Reyes a exiliarse en España. He argumentado también, al inicio del primer capítulo, que su interés por la filología hispánica se manifestó desde los tiempos del Ateneo de la Juventud y que, de algún modo, ello presagió su decisión de vincularse a la Sección de Filología del Centro de Estudios Históricos una vez que llegó a Madrid en octubre de 1914. La seriedad de sus estudios, la torre de marfil de la filología, por decirlo así, no amortiguó lo suficiente el impacto de su exilio, a juzgar por uno de los poemas más íntimos de *Huellas*, "El descastado". En él, aparece la figura del filólogo reconcentrado que de repente se ve asaltado por la locura de la inspiración poética. El temor de ser un "canalla civilizado", como dice en otra parte del poema, nunca lo hizo olvidarse de su herencia prehispánica (de ahí *Visión de Anáhuac*), como tampoco de la herencia militar de su padre, que de todos modos transformó en un lenguaje de *enérgica serenidad*. Apoyándome en cartas cruzadas al respecto con Vicente Huidobro y Pedro Henríquez Ureña, creo haber enriquecido la interpretación de "El descastado".

El análisis de *Cartones de Madrid* que he realizado en el segundo capítulo me ha demostrado cómo el *exilio creador* de Reyes se hace más admirable cuando, de expresar el dolor y la nostalgia por el país lejano, pasa a esforzarse por entender y adaptarse al país de acogida. Cierta precariedad económica durante sus primeros años en Madrid, auspiciada desde luego por su vocación, lo llevó al ejercicio del periodismo. Reyes sale de la biblioteca a la calle madrileña, donde nadie lo conoce ni sabe de él. Sale a escribir crónicas urbanas para revistas de Nueva York, México y La Habana; para que lectores de otras latitudes se

enteren de sus primeras impresiones de la capital española. Éstas, sin embargo, no parecen las de un "extranjero" ni se regodean en el exotismo. El idioma en común y el conocimiento de la literatura clásica española lo hacen sentirse parte del cuadro que pinta, es decir, del contexto de la Generación del 98 y del 14. De muchos ensayos geniales de Unamuno, Baroja, Azorín, Pérez de Ayala y Ortega, según José-Carlos Mainer, "se oculta la condición de artículo de periódico".[669] Los ensayos de Reyes no son la excepción a tal regla sino su confirmación.

El tercer capítulo habla de mi fascinación por averiguar los enigmas escondidos en *El suicida*. Lo considero un libro orgánico, no sólo por la estructura interna, sino por el tema dominante de principio a fin: la oposición a toda tendencia suicida, el valor de la vida en contra de las hipótesis fatalistas o pesimistas que el ambiente intelectual suele traer consigo. Lo exalto como un impresionante diálogo intertextual, como si la gran literatura leída por Reyes hasta ese momento acudiera para apoyar sus reflexiones sobre el valor de la vida. Sólo en *El deslinde* (1944), aunque con otras intenciones, volvemos a ver un modo de razonar tan emparentado con la casuística. Reyes toma *casos* de varias obras literarias, y sin importar si son verdad o mentira o si vienen de la realidad o de la ficción, las personaliza, las hace parecer experiencias propias a la luz del lector. Reyes aquí me parece como un hábil abogado de la vida. No en vano había estudiado Derecho, y de ahí que su tesis *Teoría de la sanción*, en buena parte, preludie el tono de *El suicida*.

"La musa de la Gran Guerra", como he subtitulado el cuarto capítulo, es en el que más consulto fuentes periodísticas. Un paseo por la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España me ha familiarizado con el material dominante de las publicaciones periódicas de aquel momento: un interés –casi una fascinación– por los sucesos de la Primera Guerra Mundial. Me pareció que "Fósforo", el pseudónimo que usaron Reyes y

[669] José-Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 3a ed., Cátedra, Madrid, 1983, p. 67.

Martín Luis Guzmán para firmar las reseñas cinematográficas en la revista *España*, respondía a cierta propaganda bélica. Respondía también, desde luego, a una posibilidad de fusionar el arte plástico con el literario.

Con estos presupuestos analicé "Huelga (ensayo en miniatura)" a la manera de un testimonio poético –pero no ficticio– sobre la huelga general obrera que se vivió en Madrid durante la primera semana de agosto de 1917. Como este texto abunda en descripciones visuales, me pareció que podía aludir a fotografías correspondientes. Las letras en itálicas de una de esas descripciones –la de un huelguista a quien los guardias civiles parecen "desenchufarlo"–, me animó a consultar reportajes gráficos de aquel suceso. Entonces logré darle caza a la fotografía exacta y grité "¡écfrasis!" como quien grita "¡eureka!"

En la segunda parte de esta tesis abordé el periodo de 1918 a 1924. Para el quinto capítulo me apoyé nuevamente en fuentes periodísticas en aras de establecer la cronología de los artículos que Reyes publicó en la página de Historia y Geografía del periódico *El Sol*. Algunos de esos artículos pasaron a formar parte de su libro *Retratos reales e imaginarios*, lo que de inmediato me llevó a pensar que tenían una intención literaria: la de trazar un retrato –una descripción visual– de personajes tomados de la historia real. Pude vislumbrar una suerte de poética de la historia extendida al presente. Reyes vio en su contemporáneo José Vasconcelos uno de esos héroes pedagógicos, capaces de darle continuidad a los estudios universitarios en medio de las circunstancias adversas dejadas por la Revolución mexicana. En su galería de héroes hay espacio también para los militares. Éstos no son ya un modelo de virtud, sino uno de acción o resolución. Así, me propuse aprovechar la figura del Cid Campeador. Si en 1919 Reyes había hecho la prosificación del poema épico castellano, demostré que más allá de la pasión filológica lo inspiraba el pálpito muy personal de que el caballero medieval espejeaba, a pesar de las enormes diferencias, el drama político de su padre.

El sexto capítulo lo dediqué a desmenuzar, paso por paso, los cuentos de *El plano oblicuo*. Consideré secundario el que hubieran sido escritos antes de su década madrileña. Publicados en 1920, tras seis años de residir en Madrid, tuvieron muchas enmiendas y cambios. Ello pude comprobarlo apoyándome en la correspondencia con Pedro Henríquez Ureña y Diego Rivera. Me demoré analizando el cuento "La cena", claro está, por la riqueza de sus referencias y lo profundo del enigma que encierra. Ello no me impidió leer con la misma concentración el resto de sus cuentos. Aunque algunos otros plantean enigmas y claves para desenmascarar el sentido o la identidad del protagonista, una vez que creí deducir el complejo argumento, éste no logró seducirme como el de "La cena". Un gusto excesivo por las digresiones y por plantear paradojas, bajo el truco de los finales abiertos, le impidió a Reyes mayor efectividad en el género narrativo. Algo por el estilo lo vedó para el cultivo extenso y no menos complejo de la novela. Ramón Gómez de la Serna y Unamuno sí lograron escribir novelas (Unamuno llamaba a las suyas "nivolas"), pero ambos también son más brillantes en la fusión de narrativa y ensayo, de filosofía y fantasía.

En el séptimo y último capítulo, por lo tanto, consideré que la originalidad estilística de su obra hay que valorarla en la fusión de géneros más que en el cultivo de uno en particular. Hice un exordio de la naturaleza mixta o miscelánea de *El cazador* y de *Calendario*. El primero reúne ensayos de diversa temática. Hay en especial dos, "Mrs. Amyot" y "Los ángeles de París", en los que he creído vislumbrar ciertos elementos de literatura fantástica, que posteriormente explotaría con más suerte Jorge Luis Borges. Puse mucha atención en la tercera parte de *Calendario*, "En la guerra", pues recoge sus textos más experimentales o vanguardistas. En especial, el poema en prosa en honor del aviador francés Georges Guynemer, que contiene metáforas futuristas como aquella en que el motor del avión se injertaba en la palpitación de la sangre del piloto. Este texto, sin embargo, es uno de los menos leídos de Reyes. Él mismo pareció restarle importancia. Temió alimentar el

exceso de publicidad de algunos movimientos vanguardistas. Temió, para ser más exacto, el uso político que se hizo de la vanguardia por parte de los fanatismos ideológicos de la primera mitad del siglo XX.

2

Las dos hipótesis centrales que esgrimí en la introducción se han fortalecido. En primer lugar, la del escritor polifacético en cuyos textos hay una combinación permanente de géneros y una mezcla constante de erudición y fantasía, de crítica y creación. No ha sido en vano mi epígrafe inicial. En el fragmento de la carta que envió a Gómez de la Serna el 15 de mayo de 1916, Reyes se sintió habitado por los personajes de la famosa novela de Stevenson: por un Dr. Jekyll que escribía textos filológicos, académicos, y por un Mr. Hyde que escribía periodismo, ensayos, cuentos y poemas. Esta aparente esquizofrenia no sólo lo dominó durante su década madrileña. Posteriormente, digamos, su Dr. Jekyll ganó mayor notoriedad y se convirtió en embajador de México en Francia, Argentina y Brasil; también en presidente de El Colegio de México y hasta en un teórico de la literatura. Pero en el interior del Dr. Jekyll que redactaba informes diplomáticos o académicos, en efecto, siempre siguió apareciendo la mano de Mr. Hyde. En 1947, por ejemplo, publicó *Momentos de España* en una edición limitada nunca incluida en sus *Obras completas*. Son sus memorias políticas como diplomático en Madrid entre 1920 y 1923. En ellas, entre otros episodios, registró que hacia septiembre de 1923, en el caldeado clima separatista de Barcelona, se anunciaba la dictadura de Miguel Primo de Rivera, ex Capitán General de Cataluña:

> Por la tarde, en el banquete del Hotel Metropolitano, el señor Rovira Virgili dijo entre otras cosas: "No queremos ser españoles; cedemos este calificativo a quien lo quiera." En este banquete hubo también representantes del separatismo vasco y aun del gallego. Se habló de sellar la triple alianza de las tres nuevas naciones, y se dijo

> que el castellano era la lengua del opresor. La inquietud fue cundiendo en mil formas. Por la calle, hubo frecuentes cargas de policía y se oyeron algunos disparos. Era tal la desorganización del Gobierno en Cataluña, que las manifestaciones en memoria de Casanovas, tranquilas todos los años, degeneraron esta vez en turbulencias.[670]

¿No notamos allí la mano de Mr. Hyde? En su aparente informe diplomático, como si le quitara seriedad, llegó incluso a comparar el golpe de Estado de Primo de Rivera con *Los gatos escrupulosos*, una fábula de Félix María de Samaniego (1745-1801). Lo más patético de la política, lo más trágico, a sus ojos se tornaba cómico o fabulesco. La combinación de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, pues, entraña una gran capacidad cognoscitiva.

Mi segunda hipótesis inicial se ha fortalecido filológicamente, pero me temo que se debilita desde el punto de vista histórico o biográfico. Reyes, en efecto, podría figurar como otro integrante de la Generación del 98 y del 14 –de la Edad de Plata de la literatura española–, puesto que en su *corpus* de la década madrileña hay diálogo intertextual y un parecido con los ensayos de Ortega, con las glosas de Eugenio D'Ors, con las greguerías de Gómez de la Serna, con las "nivolas" de Unamuno. Muchos de los textos del mexicano responden, además, a circunstancias parecidas a la de los escritores españoles. Sin embargo, antes y después, su obra abrevó en otras tradiciones que impiden incluirla –encerrarla– en la historia literaria española. Curiosamente, Reyes fue el primero en lamentarlo. Él aspiraba a figurar como un escritor hispano-mexicano, y el 27 de marzo de 1929, desde Buenos Aires, le escribió a Ortega pidiéndole una recomendación para publicar en Espasa-Calpe: "Imprimir en América es todavía el medio más seguro de que los libros no salgan de una sola ciudad. Me siento, además, asociado a los trabajos de Calpe. Soy el más español de los americanos."[671] Sin embargo, Ortega hizo muy poco para facilitarle su entrada en aquella editorial española. Y el escritor "más español de los americanos" tuvo que publicar, en la

[670] Reyes, *Momentos de España. Memorias políticas 1920-1923*, Imprenta Barrié, México, 1947, p. 26.

[671] Cito la versión manuscrita conservada en la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México. La cita corresponde al folio 9.

editorial Sur, sus textos "más españoles". Los reunió bajo el título de *Las vísperas de España* (1937). Para entonces era el embajador de México en Argentina en momentos en que España se precipitaba en la Guerra Civil, y a juzgar por lo que dijo en el prólogo, quiso darle a su obra de la década madrileña cierto tono de profecía:

> El material de este libro pertenece todo a una época anterior a la guerra española, época que abarca más o menos mis diez años de Madrid, desde 1914 hasta 1924; desde los comienzos de la guerra europea [la Primera Mundial] hasta los comienzos de la dictadura militar [la de Primo de Rivera en España]; periodo que podría designarse, con el título de un libro de Luis Araquistáin, "entre la guerra y la revolución". […] Devuelto por 1920 al servicio exterior de mi país, aunque tuve que alejarme un poco de la literatura militante, nunca perdí mis contactos. […] La suerte me ha deparado el alto honor de encarnar, para la España nueva, la primera amistad del México nuevo, aunque la más modesta sin duda. Este honor no lo cederé a ninguno.[672]

Se equivocó. Su profecía de una España "nueva" (¿republicana?) ya nada significaba tres años después. La España "nueva" fue la de Franco, la que flotaba bajo la sombra fascista de la Alemania nazi. En adelante, cierta crítica liberal y de izquierda confundió el hispanismo con el franquismo, y tal confusión política levantó prejuicios implícitos contra la obra de Reyes. Para cierta intelectualidad liberal o librepensadora de la segunda mitad siglo XX, que el libro de un escritor mexicano se llamara *Las vísperas de España*, ya no generaba tanta atención. Reyes pensó en ese título porque hacia 1937, en efecto, España era sinónimo de *vanguardia*. Si escritores y artistas de medio mundo se desplazaban hasta allí para defender la causa republicana en medio de la Guerra Civil, ¿cómo no poner a esa España como sinónimo de *vanguardia*? Bajo el régimen franquista nada de vanguardia ya arrojaba la imagen de España y no lo haría, por lo menos, hasta la *movida madrileña* a mediados de 1980 en medio de la transición democrática. La obra que él quiso llamar española quedó, pues, en una especie de limbo. Sólo una lectura detenida, despojada de prejuicios políticos y coloniales, permite ver en sus textos de la década madrileña, ya no sólo una extensión de la

[672] Reyes, *Las vísperas de España*, OC II, pp. 41-43.

Edad de Plata, sino uno de los más grandes momentos creativos de la prosa en lengua española aquende y allende del Atlántico.

3

Mis principales limitaciones –creo oírselas reprochar a mi lector– son el haber prescindido de un análisis en detalle de *Ifigenia cruel* y de *Visión de Anáhuac*. Mis razones obedecen al temor de no decir nada nuevo. *Ifigenia cruel* se ha exaltado como un poema dramático que conjura el pasado militar de su padre y los sentimientos del exilio. Es su obra, genéricamente hablando, más literaria o poética. Lo curioso es que el poema en sí –lo que está verso– no es mucho más extenso que la "Breve noticia" y el "Comentario a la *Ifigenia cruel*", es decir, que los dos textos en prosa ensayística que él mismo escribió para acompañar la edición. ¿No parece como si Reyes hubiera sentido más goce en *comentar* que en *crear*, en *criticar* que en *imaginar*? Mi respuesta es afirmativa por todo lo expuesto arriba.

Visión de Anáhuac puede ser tanto un relato como un ensayo y, dada su factura estética, hasta un poema en prosa sobre la historia del Valle de México. En la preponderancia de la crítica latinoamericana por comentarlo, sin embargo, sospecho cierta obsesión por la identidad. No es gratuito que *Visión de Anáhuac* sea un texto canónico en el sistema escolar mexicano. Tal tendencia "mexicanista" o "latinoamericanista" ha perjudicado la recepción del resto de la obra de Reyes escrita en Madrid. Ésta, al responder a su lugar y tiempo de enunciación, naturalmente se enfoca más en España que en México, más en Europa que en América. No por ello resulta menos literaria ni menos "mexicana" o "latinoamericana". Incluso *Visión de Anáhuac* se entiende mejor si se compara con el interés poético en el paisaje que respiraron escritores españoles de la época. En *La voluntad* (1902), la rara "novela" de Azorín, hay todo un ideario estético de mucha simpatía para Reyes: "Un

escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*."[673] ¿No preludian estas palabras *Visión de Anáhuac*? Además, en el prólogo a *España, Hombres y paisajes* (1909), Azorín ya advertía lo que Reyes andaba buscando, esto es, un tipo de ensayística "sin tensión de espíritu, sin gesto trágico".[674]

Sin embargo, cierta crítica ha limitado la obra de Reyes al esencialismo latinoamericanista, sin ocuparse de lo español o peninsular. El ejemplo más diciente de este tipo de enfoque está en el libro *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano* (1999). En él, Amelia Barili alabó la obra creativa del primero y eclipsó la del segundo. Mientras a Borges lo puso como el primer exponente de las vanguardias hispánicas al traducir algunos poemas del expresionismo alemán en varias revistas ultraístas de España y Argentina entre 1919 y 1924, a Reyes, en cambio, lo limitó a la identidad latinoamericana. No mencionó las polémicas en las que participó en Madrid, a principios de 1915, en torno al cubismo pictórico y que pueden verse en "El derecho a la locura" de *Cartones de Madrid*. Tampoco mencionó su lectura de Marinetti ni su interés por el cine y el lenguaje bélico. De Borges, Barili citó *in extenso* su traducción de "La batalla de Marne", el poema de Wilhelm Klemm. De Reyes, ante todo, se centró en *Ultima Tule* (1942) y *Tentativas y orientaciones* (1944), sus ensayos de mayor contenido político –más que literario o filosófico– en torno a la identidad latinoamericana.

A semejante lectura de Reyes, en la que se ningunea su vertiente más creativa, Borges contribuyó bastante. A lo largo de casi toda su vida hizo constantes comentarios sobre el mexicano. Si en su poema "A. R. *In memoriam*" (1960) lo eleva a la categoría de clásico, no siempre su visión de Reyes goza de lucidez. Acusa, más bien, cierta miopía

[673] Azorín, *La voluntad*, ed. de María Martínez del Portal, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 153-154.

[674] Citado por José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española*, vol. 6. *Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*, Crítica, Madrid, 2010, p. 378. Nada hay de pleitesía personal a Azorín si consultamos una carta del 3 de julio de 1914, en la que Reyes le contaba a Pedro Henríquez Ureña que en *Los valores literarios*, otro de los libros del prosista levantisco, había encontrado ideas robadas de Juan Valera y de Santiago Ramón y Cajal, y que el estilo de Azorín se le hacía romanticón: "sus procedimientos narrativos lo son aún". (De AR a PHU, ed. de JLM, p. 381.)

crítica que aún no se ha advertido lo suficiente. No pretendo agotar este tema tan amplio, que daría para otra tesis doctoral. Sólo quisiera sugerir cómo la lectura que Borges hizo de Reyes ilumina algunos rasgos de la obra de éste, pero oscurece otros. En su reseña sobre *Reloj de sol*, Borges deslizó una recurrente comparación entre Reyes y Quevedo:

> Reyes bien puede asemejarse a Quevedo. Esos miramientos con Góngora, esa su piadosa tertulia de "Los amigos de Lope", ¿no están insinuándonos que le interesa más la pregustada (posgustada) realidad de esos escritores que la de su tan laureada escritura?[675]

Quevedo, consejero del conde-duque de Olivares en tiempos del imperio español, jugaba un poco a lo mismo en su *Política de Dios y gobierno de Cristo nuestro Señor*, o en otro tratado político-teológico que tituló *Providencia de Dios, paciencia de los que niegan y gozada de los que la confiesan: doctrina estudiada en los gusanos y persecuciones de Job*. De ahí que la comparación entre Reyes y Quevedo se entiende mejor a la luz de lo que Borges, por esas mismas fechas, pensaba de este último en "Menoscabo y grandeza de Quevedo", uno de los textos de *Inquisiciones* (1925), su primer libro de ensayos. En él, efectivamente, aparecen algunos juicios que más tarde aplicará a Reyes:

> Quevedo recuerda el juego de un admirable y docto ajedrecista que las más de las veces no se empeña en ganar […]. Fue perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación; es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia. […Quevedo] no agregó al universo una sola alma; no enriqueció de voces duraderas la lengua. Transverberó su obra de tan intensa certitud de vivir que su magnífico ademán se eterniza en una firme encarnación de leyenda. Fue un sentidor del mundo. Fue una realidad más. Yo quiero equipararlo con España, que no ha desparramado por la tierra caminos nuevos, pero cuyo latido de vivir es tan fuerte que sobresale del rumor numeroso de las otras naciones. [676]

En "Alfonso Reyes en la memoria", un texto póstumo que se publicó por primera vez en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (núm. 220, 1989), Borges volvió a comparar a Reyes con Quevedo:

---

[675] Borges, "Alfonso Reyes, *Reloj de sol*", en *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1959) y crónica de una amistad*, ed. de Carlos García, Bonilla Artigas-El Colegio de México, México, 2010, p. 69.

[676] Borges, *Inquisiciones*, Seix Barral, Barcelona, 1994, pp. 45-49.

> Quizás Alfonso Reyes no haya logrado la fama que merece porque a un escritor le conviene que lo vincule con un libro, aunque ese libro no sea el mejor de los suyos. El nombre de Goethe, por ejemplo, está unido al del *Fausto*, el de Cervantes al *Quijote*: Reyes está, como Quevedo, diseminado a través de toda su obra.[677]

Lo que Borges vio como un reproche puede ser, para otros, un elogio. Las colecciones de artículos de *Cartones de Madrid* o los ensayos de *El suicida* no son memorables por personajes ficticios o escenas imaginarias, pero sí por el jugueteo de conceptos y de ideas. Si, como quiere Borges, Reyes sólo se interesó por la pregustada realidad, pues entonces conviene profundizar en la que vivió en el Madrid de la segunda y tercera décadas del siglo XX. Pero Borges nunca lo hizo. Insistió en que, como Quevedo, Reyes careció de un gran libro famoso con el cual el gran público pudiera sentirse identificado o representado, es decir, que no dio con una gran obra que capturara la imaginación popular.

En *Otras inquisiciones* (1952), en donde está el examen más profundo que Borges trazó de Quevedo, el argentino creyó encontrar otra respuesta a la fama parcial de Quevedo (¿y de Reyes?). Vio que en sus duras páginas no se fomenta y ni siquiera se tolera el menor desahogo sentimental.[678] ¿No podría pensarse lo mismo de la prosa del mexicano? En "El otro extremo", una de las prosas poemático-ensayísticas de *Calendario*, Reyes se ensañó con *Corazón: diario de un niño* (1886), la popular novela del italiano Edmundo de Amicis. Tal novela cohonestaba, según él, con el chantajismo sentimental.[679] ¿Cómo pretendía ganarse al gran público si, tanto en *Calendario* como antes en *El suicida*, atacaba el sentimentalismo? En la suave cordialidad del mexicano, ¿no hay algo de la rudeza castellana? El último texto de *Calendario* se titula "Romance viejo". En él, con la voz anónima del *Romancero tradicional*, Reyes diluyó la historia personal de su destierro en una conciencia popular, en un romance, esto es, en el género popular por excelencia de la lengua española:

[677] En Carlos García (ed.), *Discreta efusión...*, pp. 422-423.
[678] Véase de Borges, *Otras inquisiciones*, Alianza-Emecé, Madrid, 1981.
[679] Reyes, *Calendario*, OC II, p. 337.

> Yo salí de mi tierra, hará tantos años, para ir a servir a Dios. Desde que salí de mi tierra me gustan los recuerdos.
>
> En la última inundación, el río se llevó la mitad de nuestra huerta y las caballerizas del fondo. Después se deshizo la casa y se dispersó la familia. Después vino la revolución. Después, nos lo mataron…
>
> Después, pasé el mar, a cuestas con mi fortuna, y con una estrella (la mía), en este bolsillo del chaleco.
>
> Un día, de mi tierra me cortaron los alimentos. Y acá, se desató la guerra de los cuatro años. Derivando siempre hacia el sur, he venido a dar aquí entre vosotros.
>
> Y hoy, entre el fragor de la vida, yendo y viniendo –a rastras con la mujer, el hijo, los libros –, ¿qué es esto que me punza y brota, y unas veces sale en alegrías sin causa y otras en cóleras tan justas?
>
> Yo sé muy bien lo que es: que ya me apuntan, que van a nacerme en el corazón las primeras espinas.[680]

En el afán de reconciliarse –dialogar con la tradición popular y mezclarse con ella– Reyes evadió poner situaciones y nombres específicos. Disolvió su "yo" reconcentrado (¿de intelectual?) en la memoria colectiva. "Romance viejo" se desentiende de la estructura sintáctica de la prosa expositiva. El contenido semántico está implícito en el tono, en la vibración, en la fuerza emocional de cada palabra. Cada "después" designa un yo y una circunstancia, un instante del mundo, un momento fundamental del ser: "Después vino la revolución. Después, nos lo mataron…". Esquiva la referencia directa para aclarar a quién mataron y quién lo mató. Pero basta la mención de la palabra "revolución" para advertir el contexto histórico. Cesan los "Después", y la voz poética va precisando poco a poco su lugar de enunciación: "Un día, de mi tierra me cortaron los alimentos. Y acá se desató la guerra de los cuatro años. Derivando siempre hacia el sur, he venido a dar aquí entre vosotros."[681] El *acá* del texto parece ser París, donde se encuentra cuando se da el despido diplomático y donde se desata la Primera Guerra Mundial; y el *aquí*, Madrid. El *vosotros,* ¿podría referirse a los escritores españoles que lo acogen?

Borges se negó a admirar la literatura contemporánea de España, la de la Generación del 98 y del 14. Salvo el nombre de Rafael Cansinos Assens y, marginalmente, el de Ramón Gómez de la Serna, no creyó tener nada en común con Ortega y Gasset, Eugenio D'Ors,

[680] Reyes, *ibid*., 359.
[681] *Idem*.

Azorín, Unamuno o Valle-Inclán. Por eso no entendió la admiración que Reyes tributaba a ellos, y aseguró que el mexicano mantuvo cierta actitud de inferioridad frente a España: "siempre se sentía en actitud de discípulo ante escritores que eran ciertamente inferiores a él."[682] Yo no lo creo así. Pero debo admitir que a Reyes lo perjudicó un amor a España casi desaforado y poco recíproco. El 6 de marzo de 1932, siendo embajador de México en Brasil y a pesar de gozar en Río de Janeiro de todas las mieles de la diplomacia, Reyes se enorgullecía, en una carta a Amado Alonso, de sentirse más bien un embajador cultural *ad honorem* de España:

> Allá voy, lleno de jactancia, a decirle que estoy convencido de que el único contacto serio en México y España, posteriormente a Hernán Cortés y si se exceptúa el matador de toros Rodolfo Gaona, lo he establecido yo, viviendo diez años en Madrid, los mejores y únicos dignos de estimación en mi vida. Yo me considero el profeta de la España nueva en América, y casi uno de los responsables y autores de la revolución. Todo esto puede ser puerilidad, pero así está en mi subconsciencia, cuyos secretos ya no son secretos para mí, después de toda una vida consagrada a sondeos (antes de Freud). Cuando yo volví de España [se refiere a su regreso a México en 1924], todos se reían de mí porque les aseguraba que España vale en todos sentidos más que nuestra América.[683]

No deja de llamar la atención esa afirmación de que "España vale en todos sentidos más que nuestra América". Ni siquiera Pío Baroja u Ortega y Gasset, que tanta tirria tuvieron contra los hispanoamericanos, se atrevieron a tanto. Aunque, viéndolo bien, Reyes venía madurando esta opinión al calor de sus diálogos con Ortega, a juzgar por una carta del 11 de enero de 1926, en que éste ya le decía lo siguiente:

> Sabe usted muy bien lo que yo en el fondo pienso de los americanos. La situación de usted es demasiado lúcida y limpia para que no irrite la universal bellaquería. Sé perfectamente que con andar mal la moral en nuestra península anda mucho peor en esos países. Pero es preciso que no se consienta usted ni un minuto el inclinarse a la congoja. Una sabia mezcla de energía e ironía debe hacerle invulnerable.[684]

---

[682] Citado por Carlos García (ed.), *Discreta efusión…*, p. 398. [La cita original está en Borges, "Cómo conocí a Alfonso Reyes", *Boletín de la Capilla Alfonsina,* núm. 28, México, abril-diciembre de 1973, pp. 47-50.]

[683] *Crónica parcial: cartas de Alfonso Reyes y Amado Alonso. 1927-1952*, ed. de Martha Elena Venier, El Colegio de México, México, 2008, p. 52.

[684] Cito la versión manuscrita conservada en la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México. La cita corresponde al folio 8, en un papel con los sellos de la *Revista de Occidente.*

Ortega le admitía a Reyes, pues, la existencia de una guerra secreta entre la intelectualidad española o peninsular y la intelectualidad hispanoamericana o criolla. A esta última, en efecto, la acusaba de bellaca y vanidosa, y hasta llegó a exponerlo *filosóficamente* en su ensayo "Hegel y América", para argumentar que una cosa era la *historia*, es decir, lo español o la lengua española, y otra, muy distinta, la *naturaleza*, es decir, lo americano.[685] Reyes reconoció cierta verdad en ello desde sus primeros días en Madrid, y terminó por inclinarse, en aquella guerra secreta, hacia el lado español. Había advertido demasiada vanidad o "bellaquería" en muchos escritores criollos que pasaban por España, como el mexicano José Juan Tablada, el colombiano José María Vargas Vila, el venezolano Rufino Blanco Fombona y aun el chileno Vicente Huidobro. En la juventud literaria argentina, cuando participó en la revista *Proa* y editó "Los Cuadernos del Plata", sintió la "bellaquería hispanoamericana" elevada a la octava potencia.[686] En una investigación posterior, con más documentos de apoyo, quisiera analizar mucho mejor la "guerra literaria" entre lo español y lo hispanoamericano; entre el componente europeísta y el componente propiamente mestizo. La disputa entre Reyes y Ortega es un buen comienzo.

4

Por lo general, a pesar de formular poéticas o teorías, el artista o escritor ignora las razones de su acierto estético. *El deslinde* de Reyes no fue la excepción. Es una *teoría* que contradice gran parte de su *praxis*. La principal contradicción tiene que ver con la idea de deslindar la "literatura en pureza" de la "literatura ancilar". Reyes consideró que solamente el drama, la lírica y la épica hacían parte de la primera. Del ensayo, que ocupa más del 80%

[685] Véase de Ortega, "Hegel y América", en *El espectador VII* (1930), en *Obras completas* vol. II, Revista de Occidente, Madrid, 1963. Para una mayor interpretación de este asunto, véase de Danilo Cruz Vélez, "Ortega y Gasset y el destino de América Latina", en *Tabula rasa*, Planeta, Bogotá, 1991.

[686] Véase la carta de Reyes a Ortega, "Buenos Aires, 10 de enero de 1930", que incluyó Carlos García (ed.), *Discreta efusión...*, pp. 215-225.

de su obra, dijo que pertenecía a la segunda, es decir, lo condenó a ser como un sirviente o esclavo de otras disciplinas ajenas a lo puramente literario. La noción de que la "literatura" es un discurso independiente, aislado o *deslindado* de la historia y de la ciencia por un lenguaje artístico o imaginativo, Reyes la heredó de la tradición romántica.[687]

Sus contradicciones teóricas, sin embargo, por momentos parecen salvarlo. En *La crítica en la edad ateniense* (1941), que iba a ser parte de su inacabada teoría literaria, Reyes emparienta *Motivos de Proteo* con el género antiguo de la epidíctica, cuyo fin es la virtud relacionada con la belleza. Considera que el género de la epidíctica, según lo toma de la *Retórica* de Aristóteles, emancipó a la prosa de la elocuencia judicial y deliberativa, y la estabilizó en lo que podríamos llamar el tratado filosófico y que siglos después daría pie para la formación del ensayo. Por una nota de pie de página de Ernesto Mejía Sánchez, el parentesco se aclara mejor si revisamos el punto 166 de *La crítica en la edad ateniense*. En él, al hablar de los diálogos socráticos, Reyes revela las claves para comprender mejor tanto el ensayo de Rodó como sus propios ensayos de *El suicida* o *El cazador*:

> Sócrates tiene una profunda desconfianza de los sistemas. Considera que lo esencial es despertar en los hombres la conciencia crítica: Conócete a ti mismo, júzgate, entiéndete, si quieres conocer lo demás; lo demás se te dará por añadidura [...]. En este sentido, es verdad que su filosofía no está acabada. Ni podría estarlo, como la verdadera pedagogía no lo está nunca mientras vivamos, "mientras nuestra personalidad está sobre el yunque", como decía Rodó. Lo que sigue, ya no es salvación de almas ajenas, ya es imposición de la propia, sea por lo que se llama el convencimiento, o sea por la fascinación. [688]

Ya desde sus días en España, por fortuna, Reyes tuvo tiempo de reflexionar sobre el ensayo. En 1919, en *El Sol* de Madrid, reseñó una antología de ensayos del escritor ecuatoriano Juan Montalvo, *Sus mejores prosas (seguidas de algunos inéditos)*, que se acababa de publicar en la editorial de Blanco Fombona. Reyes aprovechó para mencionar que la revista argentina *Nosotros*, recientemente, había puesto en un verdadero aprieto a los

[687] Véase el análisis al respecto de Manuel Matos Moquete, *Las teorías literarias en América hispánica*, Instituto Tecnológico de Santo Domingo, Santo Domingo, 2004, p. 192.

[688] Reyes, *La crítica en la edad ateniense*, OC XIII, p. 97.

escritores peninsulares al preguntarles cuál de los prosistas de Hispanoamérica tenían como el preferido, pues a duras penas habían oído hablar de Martí y de unos cuantos poetas.[689] Para excusar a los españoles, Reyes argumentó que no sentían mucha curiosidad hacia la prosa de ideas hispanoamericana por el prurito de querer apartarse de la prosa abundante. Pero que, por ser abundante, nada había de desmañado en la prosa de Montalvo:

> En su mentalidad se notan, sin duda, los defectos del liberalismo pueril de la época; pero tan agigantados al toque de su magno poder artístico, que ya no parecen errores, sino creaciones fantásticas con derecho a una vida superior, en el puro mundo de la estética. [690]

¿No podría juzgarse *El suicida* y otros libros de ensayos de Reyes a partir de esta idea: como creaciones con vida propia por la prosa tan estética? Montalvo es gigantesco y Rodó es perfecto, añadía Reyes en su artículo frente a la estupefacción de quien solamente busca argumentos novelescos o personajes de ficción. Agregó el deseo de hacer algún día una antología de la prosa hispanoamericana de ideas: "¡Bello, Sarmiento, Montalvo, Rodó, Martí, Ignacio Ramírez, Justo Sierra, Hostos, Díaz Rodríguez, Urueta y tantos que dejo de citar!"[691] Pero nunca lo llevó a cabo. Si lo hubiera hecho, tal vez hubiera facilitado la comprensión formal de sus textos, el funcionamiento de la prosa de ideas, y nos hubiera permitido vislumbrar, con más claridad, la existencia de una modalidad literaria con gran tradición en las letras hispanas.

De todos modos, según Liliana Weinberg, Reyes creó el marco editorial para uno de las más importantes etapas de la normalización del ensayo en lengua española: la colección "Tierra Firme" del Fondo de Cultura Económica, en donde se comienzan a publicar no sólo

[689] Reyes, "Sobre Montalvo", en *Simpatías y diferencias*, OC IV, p. 78.

[690] El 19 de febrero de 1915 Luis Araquistáin publicó, en la revista *España*, el artículo "Sobre una universidad hispanoamericana", en donde lamentaba que los españoles tuvieran la falsa creencia de que el escritor hispanoamericano, "en los momentos de su máxima tensión mental, no produce a lo sumo sino sonoros y vanos versos". (Araquistáin, "Sobre una universidad hispanoamericana", *España*, feb. 19 de 1915, p. 5.)

[691] Reyes, "Sobre Montalvo", en *Simpatías y diferencias*, OC IV, p. 81.

grandes ensayos, sino también estudios sobre el ensayo.[692] La carta de ciudadanía que Reyes le dio al ensayo fue de orden práctico –editorial– antes que teórico o abstracto. Él mismo se ha vuelto un epígono del ensayo, y éste ha logrado ser reconocido, ante todo, por la calidad de la prosa. Por sí mismo se ha *deslindado* del discurso cívico, del mero artículo periodístico y del tratado cientificista. Los ensayos de *Cartones de Madrid*, *El suicida*, *El cazador* y *Calendario* marcaron, pues, un punto de partida. Invitaron desde muy temprano a realizar nuevas fusiones, y así lo asimilaron los escritores más avezados. Liliana Weinberg traza dos ejemplos: ensayo y ficción (Borges), ensayo y poesía (Paz).[693]

5

Otras de las contradicciones de Reyes se presentan en dos de sus libros publicados en 1917: si en *El suicida* criticó la noción de finalidad, en *Visión de Anáhuac* quiso pedirle a la brutalidad de los hechos un sentido espiritual, "descubrir la misión del *hombre mexicano* en la tierra".[694] Acaso por esta razón *Visión de Anáhuac* goza de muchísima más recepción que *El suicida*. Ambos, en todo caso, tienen mucho de técnica cubista: están montados sobre planos, con varias capas que exigen una relectura constante y cuya interpretación nunca se sacia y nunca se agota. En ambos textos, además, se dialoga con la vanguardia y no se rompe con la tradición; el ensayista no se descalza de las "pantuflas bibliográficas" y anda de la mano de Quevedo, del Arcipreste y de Góngora por la dura realidad de la España de entre 1914 y 1924. Reyes, me parece, hizo suyo un aforismo de Eugenio D'Ors: "Sólo hay originalidad verdadera cuando se está dentro de una tradición. Todo lo que no es tradición es

[692] Liliana Weinberg, "Alfonso Reyes y el ensayo", en *Alfonso Reyes y las ciencias sociales. Homenaje a 120 años de su nacimiento y a 50 años de su muerte*, ed. de Alberto Enríquez Perea, UNAM, México, 2010, pp. 163-180, p. 165.

[693] *Ibid*., p. 177.

[694] Reyes, "Carta a Antonio Mediz-Bolio", 5 de agosto de 1922, en OC IV, p. 421. Véase de Yvette Jiménez de Báez, "El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*", en *NRFH*, vol. 37 (1989), pp. 465-479.

plagio."[695] No está muy lejos de esta definición la que Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, dio de la poesía moderna: la "tradición de la ruptura".[696] O la que en el prólogo de *Poesía en movimiento (México, 1915-1966)* explicó mucho mejor, esto es, que la tradición funciona a fuerza de romperse para renovarse, de mezclarse con otras tradiciones.

La "ruptura" más importante de Reyes, según Paz, estuvo en haber sido "uno de los primeros que incorporan a la moderna lírica española el prosaísmo de tradición inglesa".[697] De ahí que no hayamos soslayado, para analizar *El suicida*, el análisis del polémico ensayo de Chesterton que Reyes tradujo en 1917: *Ortodoxia*. En la explosión de las vanguardias europeas de entreguerras, cuando estallaban manifiestos y proclamas para romper con la tradición, el flemático ensayista inglés no se contagió de tal ardor. Al ateísmo racionalista y frío de los detectives londinenses –de los que Sherlock Holmes sigue siendo el más popular–, Chesterton opuso la cálida ortodoxia católica del Padre Brown. En 1922, también por primera vez al español, Reyes tradujo, en la editorial Saturnino Calleja de Madrid, *El hombre que fue jueves*, la famosa novela policial de Chesterton. Me pregunto si no estuvo de acuerdo con su tesis esencial.

En el primer capítulo de *El hombre que fue jueves* (*The Man Who Was Thursday*, 1908), Chesterton expone el conflicto de las vanguardias y la tradición en el diálogo entre Gregory, un poeta anarquista, y Gabriel Syme, un espontáneo detective defensor del orden. El primero sostiene que el anarquista es un artista: "Artista es el que lanza una bomba, porque todo lo sacrifica a un supremo instante. […] El artista niega todo gobierno, acaba con toda convención. Sólo el desorden place al poeta."[698] El segundo sostiene lo contrario: "¿Y

[695] D'Ors, "Clasismo", *Cataluña*, núm. 229 (24 feb. 1912), pp. 117-120, p. 118. Disponible en Arca. Arxiu de revistes catalanes antigues: http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/cataluna/id/335 [consultado el 3 de noviembre de 2014].

[696] Paz, "La tradición de la ruptura", *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 13-35.

[697] Paz, "Prólogo", *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, Siglo XXI, México, 1990, p. 412. Véase también, a propósito de esta comparación, Alberto Vital, *El canon intangible*, Terracota, México, 2008, p. 39.

[698] Chesterton, *El hombre que fue jueves (pesadilla)*, trad. de Alfonso Reyes, Fondo de Cultura Económica, México, 2010, p. 24.

qué hay de poético en la sublevación? […] Lo poético es que las cosas salgan bien."[699] Chesterton añade que Gabriel Syme era uno de esos hombres a quienes la aterradora locura de las revoluciones empujó, desde muy joven, a un *conservadurismo excesivo*: "Este sentimiento no provenía de ninguna tradición: su amor a la respetabilidad era espontáneo, y se había manifestado de pronto, como una rebelión contra la rebelión."[700] Reyes bien pudo identificarse con la idea de que lo poético es que las cosas salgan bien, y aun más, con la *rebeldía* contra la rebelión. Como el personaje de Chesterton, Reyes tampoco provenía de una tradición conservadora.

6

Los actividad literaria de Reyes en Madrid fue tan intensa que le permitió, andando el tiempo, escribir con profesionalismo sin ser un escritor profesional. Recordemos el consejo estético que Ortega le dio a Reyes hacia el verano de 1916: "El secreto de la perfección está en emprender obras algo inferiores a nuestras capacidades."[701] La estética de la brevedad y de la fusión genérica –sin ya tantas imágenes bélicas– persiste en otros textos de Reyes posteriores a su década madrileña, como los reunidos en *Tren de ondas* (1932). Este libro se compone de treinta y tres glosas o poemas en prosa, que pueden verse como los vagones o coches de un largo ferrocarril. Eugenio D'Ors, en una reseña sobre este libro, lo comparó con las piezas musicales de Isaac Albéniz en que "se da la asistencia doble y milagrosa de la pereza más exquisita con el más exquisito espíritu de perfección".[702] Semejante combinación entre perfección formal y pereza, digamos, para extenderse en un asunto concreto, se nota

[699] *Ibid*., p. 26.
[700] *Ibid*., 57.
[701] Citado por Reyes, *Historia documental de mis libros*, OC XXIV, p. 193.
[702] Cito el recorte de prensa de una sola página, que está archivado en la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México y que tiene la siguiente leyenda: Eugeni D'Ors, "Glosario. *Tren de ondas*, flecha de oro", 22 de febrero de 1933. (Reproducción reservada.)

también en las pequeñas ficciones de *Árbol de pólvora* (1953), *Los tres tesoros* (1955), *Quince presencias* (1955), y en otros textos que se publicaron de forma póstuma en el tomo XXII de sus *Obras completas*, como *Vida y ficción*, *Anecdotario*, *Briznas* y *Égloga de los ciegos*. Pero tal "perfección formal", tal "pereza exquisita", no puede darse sino en alguien demasiado curtido en el arte de la escritura.

A la muerte del ensayista uruguayo José Enrique Rodó, Reyes publicó en la revista madrileña *Unión Hispanoamericana*, fundada por su hermano Rodolfo, el texto "Rodó". En él, explicó cómo este ensayista se opuso a la tendencia del "arte por el arte" que imperó a mediados de siglo XIX, es decir, contra aquellos escritores casados con un solo género (cultivadores de la monogamia o la endogamia, en lugar de practicar la promiscuidad); por ejemplo, el matrimonio de Gustave Flaubert con el género de la novela, patentizado en que el propio Flaubert llegó a confesar, en sus epistolarios, que se consideraba un Hombre-Pluma: "Vivir no es mi oficio, no me importa: a mí sólo me toca contar la vida."[703] Reyes se opuso a semejante forma de vida; la consideró una especie de suicidio. Para evitar que su vida se pusiera al servicio del arte –de pulir y repulir una novela–, Reyes no escribió ninguna. No: ninguno de sus textos narrativos tiene la extensión ni se ajusta a la novela tradicional.

Por lo demás, invito a leer la obra de la década madrileña del gran escritor mexicano como una especie de evangelio laico, de "misticismo activo", de un llamado a la acción constante. El Reyes que publica *El suicida* en el Madrid de 1917 es un escritor en el exilio, sí, pero que desea des-victimizarse. Para ello construye una poética de la adaptación, de la asimilación, de la reconciliación, de la renovación constante. El modelo más concreto de *El suicida* está en *Motivos de Proteo* (1909), de Rodó, un ensayo que Reyes consideró "abierto sobre una perspectiva indefinida' […]; trasunto fiel de los múltiples estados de ánimo,

[703] Citado por Reyes, "Rodó (Una página a mis amigos cubanos)", en *El cazador*, OC III, p. 135.

expresión sucesiva del movimiento de la conciencia".[704] Además de la simpatía formal por *Motivos de Proteo*, evidente en la defensa del libro amorfo y sin género definido, hay también una simpatía por la temática: la vitalidad que trae consigo ahondar en el movimiento de la conciencia para descubrir la vocación auténtica y formar la personalidad.

Finalmente, mi tesis también quiere ser un "libro abierto sobre una perspectiva indefinida". En este sentido, esquivo la tentación de una conclusión final como no sea la de aspirar a que mis afirmaciones susciten la discusión y me permitan nuevas oportunidades para descifrar tantos otros enigmas de la obra de Reyes.

Sebastián Pineda Buitrago

México D.F., diciembre de 2015

[704] Reyes, *El suicida*, OC III, p. 294.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Obras de ALFONSO REYES:

Cuestiones estéticas [1911], *Obras completas* I, FCE, México, 1996.

"El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX" [publicado como folleto en 1911], *Capítulos de literatura mexicana*, *Obras completas* I, FCE, México, 1996.

Visión de Anáhuac [1917], *Obras completas* II, FCE, México, 1955.

Cartones de Madrid [1917], *Obras completas* II, FCE, México, 1955.

El suicida. Libro de ensayos [1917], *Obras completas* III, FCE, México, 1996.

El plano oblicuo [1920], *Obras completas* III, FCE, México, 1996.

Retratos reales e imaginarios [1920], *Obras completas* III, FCE, México, 1996.

El cazador. Ensayos y divagaciones [1921], *Obras completas* III, FCE, México, 1996.

Simpatías y diferencias. Primera serie [1921]; *Simpatías y diferencias*. *Segunda serie* [1921], *Simpatías y diferencias. Tercera serie* [1922], *Los dos caminos.* Cuarta serie de *Simpatías y diferencias* [1923], *Obras completas IV*, FCE, México, 1986.

Huellas [1922], *Obras completas* X, FCE, México, 1996.

Ifigenia cruel. Poema dramático [1923], *Obras completas* X, FCE, México, 1996.

Calendario [1924], *Obras completas* II, FCE, México, 1955.

Reloj de sol. *Quinta serie de Simpatías y diferencias* [1926], *Obras completas* IV, FCE, México, 1996.

"Huelga (ensayo en miniatura)" [escrito en 1917], publicado en *Las vísperas de España* [1937], *Obras completas* II, FCE, México, 1955.

Aquellos días [1937], *Obras completas* III, FCE, México, 1996.

Capítulos de literatura española. *Primera serie* [1939], *Obras completas* VI, FCE, México, 1997.

Pasado inmediato y otros ensayos [1941], *Obras completas* XII, FCE, México, 1969.

La crítica en la edad ateniense [1941], *Obras completas* XIII, FCE, México, 1996.

La antigua retórica [1942], *Obras completas* XIII, FCE, México, 1996.

La experiencia literaria [1942], *Obras completas* XIV, FCE, México, 1962.

El deslinde. Prolegómenos para una teoría de la literatura [1944], *Obras completas* XV, FCE, México, 1997.

Los trabajos y los días 1934-1944 [1945], *Obras completas* IX, FCE, México, 1959.

Capítulos de literatura española. Segunda serie [1945], *Obras completas* VI, FCE, México, 1997.

Burlas literarias: 1919-1922 [1947], *Obras Completas* XXIII, FCE, México, 1989.

Momentos de España. Memorias políticas 1920-1923, Imprenta Barrié, México, 1947.

Entre libros [1948], *Obras completas* VII, FCE, México, 1958.

Junta de sombras: estudios helénicos [1949], *Obras completas* XVII, FCE, 1965.

De viva voz: 1920-1947 [1949], en *Obras Completas* VII, FCE, México, 1996.

Marginalia. Primera serie 1946-1951 [1952], en *Obras completas* XXII, FCE, México, 1989.

Historia documental de mis libros [publicado originalmente en varios números de la *Revista de la Universidad de México*, 1955-1956], *Obras completas* XXIV, FCE, México, 1990.

Quince presencias. 1915-1954 [1955, que recoge algunos cuentos fechados en Madrid: "Las babuchas" (1915), "La casa del grillo" (1915), "El rey del cocktail" (1922) y "El testimonio de Juan de Peña" (1923)], en *Ficciones*, *Obras completas* XXIII, FCE, México, 1989.

Historia de un siglo [principalmente artículos publicados en el periódico *El Sol* entre 1918 y 1919] y *Las mesas de plomo* [más artículos que sobre la historia del periodismo inglés escribió para *El Sol*], *Obras completas* V, FCE, México, 1957.

(ed.), *Poema del Cid* [1919], según el texto antiguo preparado por Ramón Menéndez Pidal; la prosificación moderna del poema ha sido hecha por Alfonso Reyes, vigésima segunda edición, Espasa-Calpe, Madrid, 1967.

Andrenio: perfiles del hombre [póstumo, 1960], *Obras completas* XX, FCE, México, 1979.

"Diario, 1911-1939" [póstumo, 1963], *Obras completas* XXIV, FCE, México, 1990.
Diario I. 1911-1927, ed. de Alfonso Rangel Guerra, FCE, México, 2010.

Oración del 9 de febrero [póstumo, 1963], *Obras completas* XXIV, FCE, México, 1990.

Teoría de la sanción [tesis de Derecho defendida en julio de 1913], *Obras completas* XXVI, FCE, México, 1993.

EPISTOLARIOS CITADOS DE ALFONSO REYES

CURIEL, Fernando (ed.), *Guzmán / Reyes. Medias palabras. Correspondencia 1913-1959*, UNAM, México, 1991.

DÍEZ-CANEDO, Aurora (ed.), *Enrique Díez-Canedo / Alfonso Reyes: correspondencia, 1915-1943*, ed. de Aurora Díez-Canedo, UNAM-Fondo editorial de Nuevo León, México, 2010.

FELL, Claude (ed.), *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes (1916-1959)*, El Colegio Nacional, México, 1995.

GARCÍA, Carlos (ed.), *Alfonso Reyes / Vicente Huidobro, Correspondencia*, El Colegio Nacional, México, 2005.

_____(ed.), *Las letras y la amistad. Correspondencia (1920-1958) Alfonso Reyes–Guillermo de Torre*, ed. de Carlos García, Pretextos, Valencia, 2005.

_____(ed.), *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1919) y crónica de una amistad*, El Colegio de México-Bonilla Artigas Ediciones, México, 2010.

GUTIÉRREZ-VEGA, Zenaida, (ed.), *Epistolario Alfonso Reyes-José María Chacón y Calvo*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976.

LARA, Juan Jacobo (ed.), *Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Epistolario íntimo (1906-1946)*, segundo tomo y tercer tomo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, 1983.

MARTÍNEZ, José Luis (ed.), *Alfonso Reyes / Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia I. 1907-1914*, FCE, México, 2004.

PATOUT, Paulette (ed.), *Valery Larbaud-Alfonso Reyes. Correspondance (1923-1952)*, prólogo de Marcel Bataillon, Libraire Marcel Didier, París, 1972.

VENIER, Martha Elena (ed.), *Crónica parcial: cartas de Alfonso Reyes y Amado Alonso. 1927-1952*, El Colegio de México, México, 2008.

ZAÏTZEFF, Serge (ed.), *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada I 1916-1927*, El Colegio Nacional, 1992.

——————— (ed.), *Epistolarios* de Julio Torri, UNAM, México, 1995.

EPISTOLARIOS CONSULTADOS EN VERSIÓN MANUSCRITA Y/O MECANOGRAFIADA ARCHIVADOS EN LA CAPILLA ALFONSINA DE LA CIUDAD DE MÉXICO. LA LISTA DE CORRESPONSALES ES LA SIGUIENTE (SE INDICAN FECHAS DE INICIO Y TÉRMINO DE LA CORRESPONDENCIA):

ALTAMIRA, Rafael (1911-1949).

AZORÍN (1914-1959).

D'ORS, Eugenio (1917-1958).

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, (1915-1955).

GONZÁLEZ BLANCO, Pedro (1914).

ORTEGA Y GASSET, José (1915-1955)

RIVERA, Diego, (1915-1957).

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ALFONSO REYES

AGUILAR, Marcos Daniel, *Un informante en el olvido: Alfonso Reyes*, Conaculta, México, 2013.

ANDERSON IMBERT, Enrique, " 'La mano del comandante Aranda' de Alfonso Reyes", en *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, vol. II, segunda parte, ed. de James Willis Robb, El Colegio Nacional, México, 1996, pp. 810-812.

ARENAS MONREAL, Rogelio, *Ifigenia cruel: un coloquio de sombras*, tesis doctoral en Literatura Hispánica, asesor Rafael Olea Franco, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, México, 2010.

BOCKUS APONTE, Barbara, *Alfonso Reyes and Spain. His Dialogue with Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Jiménez, and Gómez de la Serna*, University of Texas Press, Austin & London, 1972.

BORGES, Jorge Luis, "A.R. *In Memoriam*" [1960], en *El hacedor*, *Obras completas* II, Emecé, Buenos Aires, 1996, pp. 207-208.

_____, "Cómo conocí a Alfonso Reyes", *Boletín de la Capilla Alfonsina*, núm. 28, México, abril-diciembre de 1973, pp. 47-50.

BARILI, Amelia, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, FCE, México, 1999.

CAICEDO PALACIOS, Adolfo León, *Ifigenia cruel de Alfonso Reyes y sus fuentes en la dramaturgia universal*, tesis doctoral en Letras, asesor Ignacio Díaz Ruiz, UNAM, México, 1988.

CARMONA, Grisella L., *Mundos reales e imaginarios. Interpretaciones a Alfonso Reyes*, UANL, Monterrey, 2009.

CASTAÑÓN, Adolfo, *Alfonso Reyes. El caballero de la voz errante*, UANL, Monterrey, 2007.

_____, "Resplandor y miniatura en la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes", *Anthropos*, núm. 221, coord. de Sebastián Pineda Buitrago, 2008, pp. 117-121.

_____, "Alfonso Reyes entre Maurras y Étiemble", en *Alfonso Reyes y las ciencias sociales. Homenaje a 120 años de su muerte*, ed. de Alberto Enríquez Perea, UNAM, México, 2010, pp. 207-222.

CASTILLO PÉREZ, Alberto, *Análisis dramático de Ifigenia cruel de Alfonso Reyes*, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, asesor Reyna Elizabeth Barrera López, UNAM, México, 2003.

COLOMBI, Beatriz, "Alfonso Reyes y la cultura del viaje: *Visión de Anáhuac* y España en un cartón", *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2004, pp. 134-180.

_____, "Viaje y ensayo en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes", en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, ed. de Noelia Poloni y Rosanna Cabrerapp, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2006, pp. 271-282.

CONN, Robert T., *The Politics of Philology: Alfonso Reyes and the Invention of Latin American Literary Tradition*, Bucknell University Press-Associated University Press, Lewisburg, 2002.

CORRAL-MARTÍNEZ, Helia María, *Alfonso Reyes: Gradation of Humor in His Humorous Essays*, Ph.D, University of Southern California, Los Angeles, 1975.

DÍEZ-CANEDO, Enrique, "Las huellas de Alfonso Reyes", en *Enrique Díez-Canedo / Alfonso Reyes: correspondencia, 1915-1943*, ed. de Aurora Díez-Canedo, UNAM-Fondo editorial de Nuevo León, México, 2010.

D'ORS, Eugenio, "Glosario. *Tren de ondas*, flecha de oro", recorte de prensa del 22 de febrero de 1933 (reproducción reservada), Archivo de la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, "Alfonso Reyes en las ruinas de Troya", *Tiros en el concierto*, Era, México, 1997, pp. 9-28.

ELLISON, Fred P., *Alfonso Reyes y el Brasil: un mexicano entre cariocas*, Conaculta, México, 2000.

ESCALANTE, Evodio, "El concepto de la crítica en Alfonso Reyes", *Las metáforas de la crítica*, Joaquín Mortiz, México, 1998, pp. 40-57.

GARCÍA MORALES, Alfonso, "Alfonso Reyes en España. Salvaciones del exilio, perdiciones de la diplomacia", en *Viajeros, diplomáticos y exiliados en España (1914-1939)*, ed. de Carmen de Mora y Alfonso García Morales, vol. 1, Peter Lang, Bruselas, 2012, pp. 111-131.

_____, "El cuento La cena en la obra de Alfonso Reyes. 'Acaso la sombra que apenas debo nombrar…', *En pie de prosa. La otra vanguardia hispánica,* ed. de Selena Millares, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2014, pp. 183-213.

GARCIADIEGO, Javier, "Alfonso Reyes: la definición de su vocación y los avatares políticos familiares", en *Voces para un retrato*: *ensayos sobre Alfonso Reyes,* ed. de Víctor Díaz Arciniega, UAM-FCE, México, 1990, pp. 83-101.

_____,"Alfonso Reyes en España", en *Jornadas sobre los refugiados españoles y la cultura mexicana*, Actas de las primeras jornadas, celebradas en la Residencia de Estudiantes en noviembre 1994, El Colegio de México-Residencia de Estudiantes, México-Madrid, 1998, pp. 53-66.

_____, *Alfonso Reyes*, Planeta, México, 2009.

_____, "Alfonso Reyes y España: exilio, diplomacia y literatura", en *Alfonso Reyes, Borges, Gómez de la Serna. Rutas trasatlánticas en el Madrid de los años veinte*, comp. de Julio Ortega, Grupo Editor Orfila Valentini-TEC de Monterrey, México, 2011, pp. 75-96.

_____, "Introducción", *Alfonso Reyes, "un hijo menor de la palabra": antología*, FCE, México, 2015.

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel, *El cine que vio Fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*, FCE, México, 2003.

GONZÁLEZ DE MENDOZA, José María, "Prólogo a un libro de relatos", en *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*, tomo II, Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1957, pp. 105-112.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Ensayos sobre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña*, ed. de Juan Guillermo Gómez García, Diego Zuluaga Quintero y Andrés Arango, El Colegio de México, México, 2014.

GUTIÉRREZ, Hermes Damián, *Juego de dioses: comparación critica de los ensayos "Visión de Anáhuac" y "El laberinto de la soledad" desde una perspectiva mitológica*, Maestría en Letras (Literatura Mexicana), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2005.

GUTIÉRREZ-VEGA, Zenaida, "Convivencia española de Alfonso Reyes", *Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1978, pp. 1519-1535.

HERNÁNDEZ MAXIL, María del Carmen, *Ifigenia Cruel: actualización del ideal humanista por medio del teatro*, tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, asesor Ricardo A. García Arteaga, UNAM, México, 2006.

HIMELBLAU, J., "La metáfora en la prosa de Alfonso Reyes", *Hispanic Review*, vol., 36, núm. 1, 1968, pp. 44-53.

IBIETA, Gabriela, "Alfonso Reyes como precursor de las vanguardias en Hispanoamérica", *Chasqui; Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 10, núm. 2/3 (febrero-mayo, 1981), pp. 47-53.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, "El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*", *NRFH*, vol. 37 (1989), pp. 465-479.

KOLDEWYN, Phillip, "Dos libros filosóficos de Alfonso Reyes", *Boletín Capilla Alfonsina*, abril-junio de 1971, núm. 20, pp. 8-15.

LÓPEZ COLOMÉ, Pura, *Las tres Ifigenias: aproximaciones a Ifigenia cruel*, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, asesor Juan Coronado, UNAM, México, 1986.

MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo, *La sal de los enfermos. Caída y convalecencia de Alfonso Reyes. París, 1913-1914*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Consejo para la Cultura de Nuevo León, Monterrey, 2001.

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, "Rubén Darío y Alfonso Reyes", *Anuario de Letras* (México), VI (1966-1967), pp. 215-225.

_____, "Milagro y explosión en Madrid (Abstracción del cuento-relato La Caída)", en *Alfonso Reyes en Madrid. Testimonios y homenaje*, ed. de Alfonso Rangel Guerra, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 1991, pp. 63-75.

MENDOZA, Martha Celis, *Alfonso Reyes: traductor de relatos de Chesterton*; asesor, Anthony Stanton, tesis de maestría en traducción, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, México, 2013.

MORA LOMELÍ, Raúl, *Présence et activité littéraire de Alfonso Reyes à Madrid (1914-1924)*, thèse pour le doctorat du troisième cycle, presentée a la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, 1969.

MORALES, Jorge Luis, *Alfonso Reyes y la literatura española*, Editorial Universitaria, Puerto Rico, 1980.

MUSACCHIO, Humberto, *Alfonso Reyes y el periodismo*, Conaculta, México, 2006.

MYERS, Jorge, "El intelectual-diplomático: Alfonso Reyes, sustantivo", en *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la ciudad letrada*, ed. de Carlos Altamirano, Katz Editores, Buenos Aires-Madrid, 2010, pp. 82-87.

PACHECO, José Emilio, "Notas sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde", *Texto Crítico*, núm. 2, jul-dic. de 1975, pp. 155-159.

_____, "Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924)", en *Alfonso Reyes en Madrid. Testimonios y homenaje*, ed. de Alfonso Rangel Guerra, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 1991.

_____, "Carta a los muertos Guzmán y Reyes", *Proceso*, núm. 818, 4 de julio de 1992, pp. 52-53.

PADRÓN RODRÍGUEZ, Jorge, "Alfonso Reyes y el Madrid posible", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 1993, núm. 22, pp. 203-218.

PASTOR, Beatriz, "Ramón, Borges, Reyes: apuntes sobre un gran diálogo trasatlántico", *Reyes Borges, Gómez de la Serna. Rutas trasatlánticas en el Madrid de los años veinte*, coord. de Julio Ortega, TEC de Monterrey-Orfila, México, 2011, pp. 13-30.

PATOUT, Paulette, *Alfonso Reyes y Francia*, trad. de Isabel Vericat, El Colegio de México-Gobierno del Estado de Nuevo León, México, 2009.

PAZ, Octavio, "El jinete del aire: Alfonso Reyes", *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, *Obras completas*, vol. 4, ed. de autor, Círculo de Lectores-FCE, México, 2006, pp. 226-233.

PEREA, Héctor, *La caricia de las formas: Alfonso Reyes y el cine*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988.

_____, "Introducción", Alfonso Reyes, *España en la obra de Alfonso Reyes*, FCE, México, 1990.

_____, *La rueda del tiempo. Mexicanos en España*, Cal y Arena, México, 1996.

_____, *Ojos de Reyes*, UNAM, México, 2009.

PERKOWSKA-ÁLVAREZ, Magdalena, "La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes", en *NRFH,* vol. 49, número 1 (2001), pp. 81-96.

PINEDA BUITRAGO, Sebastián, *La musa crítica: teoría y ciencia literaria de Alfonso Reyes*, El Colegio Nacional, México, 2007.

_____(ed.) Alfonso Reyes, *Comprensión de España*, Casimiro, Madrid, 2014.

_____ "Comprensión de España en clave mexicana. Alfonso Reyes y la Generación del 14", en *Revista de Hispanismo Filosófico*, núm. 19 (2014), Asociación de Hispanismo Filosófico-FCE, Madrid, 2014, pp. 11-32.

PINEDA FRANCO, Adela y SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (eds.), *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 2004.

QUINTANILLA, Susana, *"Nosotros". La juventud del Ateneo de México. De Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes a José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán*, Tusquets, México, 2008.

RANGEL GUERRA, Alfonso, *Norma para el pensamiento: la poesía de Alfonso Reyes I, 1905-1924*, El Colegio de México, México, 2014.

ROBLEDO RINCÓN, Eduardo (ed.), *Alfonso Reyes en Argentina, con entrevistas a Adolfo Bioy Casares y Carlos Fuentes*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Embajada de México, Buenos Aires, 1998.

ROSADO, Juan Antonio, "Un cuento cumple cien años: 'La cena' de Alfonso Reyes", *Siempre. Presencia de México,* 6 de octubre de 2012. Disponible en http://www.siempre.com.mx/2012/10/un-cuento-cumple-cien-anos-la-cena-de-alfonso-reyes/. [Consultado el 15 de abril de 2015.]

ROVIRA COLLADO, José "La *Visión de Anáhuac*: Reyes recupera a Ramusio", en *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, núm. 5-6 (diciembre 2004), pp. 202-207.

SÁENZ, Inés, "1915-1919: Ramón y Reyes, retrato cubista de una amistad", *Reyes Borges, Gómez de la Serna. Rutas trasatlánticas en el Madrid de los años veinte*, coord. de Julio Ortega, TEC de Monterrey-Orfila, México, 2011, pp. 57-74.

SÁNCHEZ DE LA CRUZ, Cecilia Ximena, *Ifigenia cruel de Alfonso Reyes: estudio para una puesta en escena y consideraciones relativas*, tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro; asesor José Luis González Ibáñez y Oscar Armando García Gutiérrez, UNAM, México, 2011.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio, "*El suicida*: arte y pensamiento de la miscelánea alfonsina" (prólogo), en Alfonso Reyes, *El suicida*, UANL, Monterrey, 2011.

_____, "Alfonso Reyes y el duelo de la historia", en *Intermitencias americanistas. Estudios y ensayos escogidos (2004-2010)*, UNAM, México, 2012, pp. 39-60.

SOLTERO, Evangelina y PINO-DÍAZ, Fermín, "Alfonso Reyes, huésped y anfitrión hispanista", en *Pensamiento exiliado español. El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*, Antolín Sánchez Cuervo y Fernando Hermida de Blas (coordinadores), Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2010, pp. 12-24.

STANTON, Anthony, "Poesía y poética en Alfonso Reyes", *NRFH*, vol. 37 (1989), pp. 621-642.

_____, "National Identity as Textual Construction in *Visión de Anáhuac (1519)* by Alfonso Reyes", en A *World in Words, A Life in Texts: Revisiting Latin American Cultural Heritage. Festschrift in Honour of Peter R. Beardsell*, ed. Victoria Carpenter, Peter Lang, Oxford, 2011, pp. 11-36.

_____, "Poesía y autobiografía en un momento de la obra de Alfonso Reyes (1908-1916)", en *NRFH*, vol. 61 (2013), pp. 521-556.

VALENCIA, Edgar, *La invitación. Alfonso Reyes y la literatura fantástica*, Universidad Autónoma de Coahuila, Saltillo, 2009.

VALENCIA VERGARA, Vanessa, *El problema de la libertad a partir de Ifigenia cruel de Alfonso Reyes*, tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro; asesor Tibor Bak-Geler Geler, UNAM, México, 2007.

YOUNG KOLDEWYN, Philip, *Alfonso Reyes as a Critic of Peninsular Spanish Literature*, tesis doctoral, University of California at Berkeley, 1965.

WEINBERG, Liliana, "Alfonso Reyes y el ensayo", en *Alfonso Reyes y las ciencias sociales. Homenaje a 120 años de su nacimiento y a 50 años de su muerte*, ed. de Alberto Enríquez Perea, UNAM, México, 2010, pp. 163-180.

_____, "Reyes y Borges: el escritor hispanoamericano y la tradición", *Reyes Borges, Gómez de la Serna. Rutas trasatlánticas en el Madrid de los años veinte*, coord. de Julio Ortega, TEC de Monterrey-Orfila, México, 2011.

WILLIS ROBB, James, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*, FCE, México, 1978.

_____, "'La cena' de Alfonso Reyes, cuento onírico: ¿surrealismo o realismo mágico?", *Thesaurus*, vol. 36, núm. 2 (1981), Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1981, pp. 272-283.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALTAMIRA, Rafael, *Mi viaje a América (libro de documentos)*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2007.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, "Prólogo ´All' Improvviso´", *La comedia del arte: materiales escénicos*, ed. de Ana Isabel Fernández Valbuena, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006.

ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín, *La mala sombra. Sainete lírico en un acto*. Música del maestro José Serrano. Estrenado en el Teatro de Apolo (Madrid), el día 25 de septiembre de 1905.
Disponible en:
http://lazarzuela.webcindario.com/ARGUM_PDF/LAMALASOMBRA.pdf
[Consultado el 2 de marzo de 2014.]

AMORÓS, Andrés, *Eugenio D'Ors, crítico literario*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1971.

APOLLINAIRE, Guillaume, *La Femme assise*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, París, 1920.
_____, *Obras esenciales I*, edición bilingüe, trad. de Rubén Silva Pretel, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2006.

ARAQUISTÁIN, Luis, "Sobre una universidad hispanoamericana", *España*, feb. 19 de 1915, p. 5.
_____, "Orígenes y proceso de la Huelga general", *España*, año III, núm. 133, 25/10/1917, p. 3. Disponible en Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es/ [consultado el 3 de marzo de 2015.]

ARDILA, John, "Unamuno y el regeneracionismo", en *Miguel de Unamuno: estudios sobre su obra*, vol. IV, ed. de Ana Chaguacedo, Ediciones Universidad de Salamanca, Madrid, 2007, pp. 215-242.

"AZORÍN" (pseudónimo de JOSÉ MARTÍNEZ RUÍZ), *Antonio Azorín*, ed. de Juan Alcina, Bruguera, Barcelona, 1967.
_____, *La voluntad*, ed. de María Martínez del Portal, Madrid, Cátedra, 1997.

_____, *El político*, ed. de Francisco José Martín, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

AZNAR, Manuel, "Al volver de los frentes de batalla. Contemplando la batalla de aviones desde uno de los fuertes de Verdun", *El Sol*, 28/08/1918. Disponible en Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. [Consultado el 20 de marzo de 2015.]

AZUELA, Mariano, *Los de abajo*, ed. de Jorge Ruffinelli, Archivos, París, 1997.

BAROJA, Pío, *Camino de perfección*, ed. de Juan Uribe Echevarría, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1968.
_____, *Desde la última vuelta del camino (memorias). Final del siglo XIX y principios del XX – Galería de tipos de la época*, Porrúa, México, 1989.

BAÑOS BRAVO, Miguel, (ed.), *El arte español del siglo XX*, CSIC, Madrid, 2001.

BENAVIDES HINOJOSA, Artemio, *El general Bernardo Reyes, vida de un liberal porfirista*, Ediciones Castillo, Monterrey, 1998.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. *La experiencia de la modernidad*, trad. de María Luisa Martínez Passarge, Siglo XXI, México, 2004.

BLANCO, José Joaquín, *Crónicas literarias: un siglo de escritores mexicanos*, Cal y Arena, México, 1996.

BOHN, Willard, *Apollinaire and the International Avant-Garde*, State University of New York, Albany, 1997.

BOLUFER, H. J., "Las dos versiones de *La Media Noche* de Valle-Inclán y la aplicación a la práctica literaria de la visión estelar", en *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. de Miguel Á. Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano, Universidad de Huelva, Huelva, 2010.

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza, Madrid, 1995.

BONET, Laureano, "Clarín y Carlyle: El prólogo olvidado a *Los Héroes*", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 89 (2013), pp. 217-262.

BORGES, Jorge Luis, "Lírica expresionista: síntesis", en *Textos recobrados (1919-1929)*, ed. de Sara Luisa del Carril, Emecé, Buenos Aires, 1997, pp. 52-53.
_____, *Inquisiciones* [1925], Seix Barral, Barcelona, 1994.
_____, *Ficciones*, *Prosa completa 2*, Bruguera, Barcelona, 1985.
_____, *Discusión* [1932], *Obras completas* I, Emecé, Barcelona, 1989.
_____, *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1964.
_____, *Obras completas*, vol. II, Emecé, Buenos Aires, 1996.

BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, AKAL, Madrid, 1981.

CASARIEGO, Rafael, "Estudio preliminar", en Miguel Seguí y Riera, "*Los Caprichos" de Goya. Colección de 80 estampas grabadas al aguafuerte*, Ediciones de la Mota, Madrid, 1978.

CARO BAROJA, Julio (ed.), *Romances de ciego*, Taurus, Madrid, 1996.

CASTRO, Américo, "Algunas observaciones acerca del concepto de honor en los siglos XVI y XVII", en *Revista de Filología Española*, vol. 3 (1916), pp. 1-50.

CERVANTES, Miguel de, *La ilustre fregona*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 2001.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *Traté des animaux*, ed. de M. Malherbe, Librairie Philosophique, J. VRIM, París, 2009.

CRUZ BARNEY, Óscar, "La codificación civil en México: aspectos generales", en *Instituto de Investigaciones Jurídicas*, UNAM, México, 2009.

CRUZ, San Juan de la, *Cántico espiritual: primera redacción y texto retocado*, ed. de Eulogio Pacho, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981.

CRUZ VÉLEZ, Danilo, *Tábula rasa*, Planeta, Bogotá, 1991.

CHESTERTON, G. K., *Orthodoxy* [1909], Bradford and Dickens, Londres, 1957.
_____, *Ortodoxia* [1917], trad. de Alfonso Reyes, FCE, México, 1987.
_____, *El hombre que fue jueves* [1921], trad. de Alfonso Reyes, FCE, 2010.

DARÍO, Rubén, *España contemporánea*, *Obras completas* II, Afrodisio Aguado SA, Madrid, 1950.
_____, *Poesía*, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, p. 306.

DÍAZ, José Simón, "Amado Nervo en Madrid", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 22 (1993), Madrid, Universidad Complutense, pp. 165-185. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra/amado-nervo-y-madrid/ [consultado el 31 de agosto de 2014].

DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La "oficialización" de la vanguardia artística en la postguerra. (El informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)*, tesis doctoral, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998.

D'ORS, Eugenio, "Clasismo", Cataluña, núm. 229 (24 feb. 1912), pp. 117-120. Disponible en Arca. Arxiu de revistes catalanes antigues: http://mdc2.cbuc.cat/cdm/ref/collection/cataluna/id/335 [consultado el 3 de noviembre de 2014].
_____, *Aprendizaje y heroísmo. Lectura dada en la Residencia de Estudiantes la noche del 20 de enero de 1915 por Eugenio D'Ors*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1915.

_____"XENIUS", "*Il pensieroso, Le penseur* y *El preocupado*", en *España. Semanario de la vida nacional*, núm. 3, (12-II-1915). Disponible en Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España:
http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003360426&search=&lang=es [Consultado el 26 de marzo de 2014].

_____, *Glosas. Páginas del Glosari de Xenius (1906-1917)*, Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1920.

_____, *Estilos del pensar: Menéndez y Pelayo; Juan Maragall; Juan Luis Vives; San Juan de la Cruz; Ricardo León*, Ed. y Publ. Españolas, Madrid, 1945.

ERCOLINO, Stefano, *The Novel-Essay 1884-1947*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2014.

FELL, Claude, *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, UNAM, México, 1989.

FRANCE, Anatole, *La Révolte des anges*, en *Oeuvres*, vol 4, ed. de Marie-Claire Banguart, Gallimard, París, 1994.

FRANCO, Dolores, *España como preocupación. Antología*, presentación de Azorín, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1960.

FUENTES CODERA, Maximiliano, *El campo de fuerzas europeo en Cataluña. Eugeni d'Ors en los primeros años de la Gran Guerra*, Universidad de Lleida / Pagès Editors, Barcelona, 2009.

_____, *La Gran Guerra de los intelectuales: España en Europa*, ed. de Maximiliano Fuentes Cordera, revista *Ayer* 91/2013 (3), Madrid, 2013.

FUENTES, Marcelo, "El terror de descubrir a otro en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz", en *La Jornada Literaria. Graduate Student Journal for The Department of Spanish and Portuguese Rutgers University* 1 (2001), New Brunswick, pp. 163-178.

FUENTES, Víctor, "Revistas literarias: desde los orígenes al presente", en *Enciclopedia del español en los Estados Unidos, Anuario del Instituto Cervantes*, ed. de Humberto López Morales, Instituto Cervantes-Santillana, Madrid, 2009, pp. 555-562.

GARCÍA LARA, Fernando, "Por qué se suicidó Felipe Trigo", *Tiempo de Historia*, Madrid, año 3 (1976), núm. 25, pp. 57-65.

GARCÍA MORALES, Alfonso, *El Ateneo de México (1906-1914). Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*, CSIC-Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla, 1992.

GARCIADIEGO, Javier, *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la Revolución mexicana*, El Colegio de México-UNAM, México, 2000.

_____, "Los exiliados por la Revolución mexicana", en *Revolución y exilio en la historia de México: del amor de un historiador a su patria adoptiva*, Homenaje a Friedrich Katz, ed. de Javier Garciadiego y Emilio Kouri, El Colegio de México- Era-The Univerisity of Chicago, Centro Katz de Estudios Mexicanos, México, 2010, pp. 539-565.

GARCÍA GARCÍA, Isabel, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba, 2004.

GARCÍA MOUTON, Pilar, "La vocación americanista de la Escuela de Filología Española", *Revista de Indias*, 2007, vol. 67, núm. 239 (2007), pp. 163-184.

GARCÍA PALACIOS, Joaquín, *Los procesos de conocimiento en San Juan de la Cruz*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1992.

GARRO, Elena, *Revolucionarios mexicanos*, Seix Barral, México, 1998.

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, GF Flanmmarion, París, 1981.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique, "La miseria en Madrid", en *Treinta años de mi vida*, ed. José de Pineda, Ciudad de Guatemala, 1974.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*, Quaderns Crema, Barcelona, 1996.

_____, *Ismos, Obras completas XVI. Ensayos, retratos y biografías (1912-1961), escritos autobiográficos I*, ed. de Iona Zlotescu; revisión de los textos por Juan Pedro Gabino; coordinación documental de Pura Fernández; con el asesoramiento de José-Carlos Mainer, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005.

_____, *Automoribundia (1888-1948)*, *Obras completas XX*, ed. de Iona Zlotescu. Revisión de los textos por Juan Pedro Fernández. Coordinación documental de Pura Fernández. Con el asesoramiento de José-Carlos Mainer, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998.

GONZÁLEZ-CRUZ, Luis F., *Fervor del método. El universo creador de Eugenio D'Ors*, Editorial Orígenes, Madrid, 1988.

GONZÁLEZ, Eduardo, *La razón de la fuerza. Orden público, subversión y violencia política en la España de la Restauración (1875-1917)*, CSIC, Madrid, 1998.

GUILLÉN, Claudio, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Sirmio Quaderns Crema, Biblioteca General, Barcelona, 1995.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Tradición y ruptura*, Random House Mondadori, Bogotá, 2006.

_____, *El ensayo en lengua española en el siglo XIX*, trad. de Juan Guillermo Gómez García, GELCIL-UNAULA, Medellín, 2012.

GUZMÁN, Martín Luis, *La querella de México*, Planeta-Conaculta, 2002.

HARNEY, Michael, *Kinship and Polity in the Poema de Mio Cid*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 1993.

HEINE, Henrich, *Atta-Troll*, trad. al inglés de Herman Scheffauer, con introducción de Oscar Levy, y algunas ilustraciones de Willy Pogàny, Sidgwick&Jackson, Londres, 1913.

Disponible en The Project Gutenberg EBook of Atta Troll: http://www.gutenberg.org/files/31305/31305-h/31305-h.htm [consultado el 6 de febrero de 2014].

_____, *Poemas y fantasías*, trad. de José J. Herrera, con un prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo, Luis Navarro Editor, Madrid, 1883.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *La utopía de América*, ed. de Rafael Gutiérrez Girardot, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

_____, *Ensayos*, ed. de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Archivos, París, 1998.

_____, *Memorias; Diario; Notas de viaje*, ed. de Enrique Zuleta Álvarez, FCE, México, 2000.

HERVÁS FERNÁNDEZ, Gloria, *La sociedad española en su literatura. Análisis de textos de los siglos XVIII, XIX y XX. Volumen II, Siglo XX*, UCM, Editorial Complutense, Madrid, 2010.

HITA, Arcipreste de, *Libro de buen amor*, ed. de G. B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid, 2001.

HUIDOBRO, Vicente, "`La littérature de la langue espagnole d'aujourd'hui. Lettre ouverte à Paul Dermée`", en *Obra poética*, ed. de Cedomil Goic, Archivos, ALLCA XX, Université Paris X, Madrid, 2003, pp. 1299-1300.

JOHNSON, Roberta, *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain 1900-1934*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1993.

KAPOR, Vladimir, *Local Colour: a Travelling Concept (Romanticism and After in France, 13)*, Peter Lang, Berna, 2009.

KATZ, Friedrich, *The Secret War in Mexico. Europe, The United States and the Mexican Revolution*, The University of Chicago Press, Chicago, 1981.

KRAUZE, Enrique, *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*, SEP-Siglo XXI, México, 1985.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Menéndez Pelayo: historia de sus problemas intelectuales*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1944.

_____, *España como problema*, vol. 2: *Desde la generación del 98 hasta 1936*, Aguilar, Madrid, 1956.

_____, "Prólogo", *La edad de plata de la cultura española (1898-1936), Vol. I, Identidad, pensamiento y vida. Hispanidad*, coord. de Pedro Laín Entralgo, Espasa-Calpe, Madrid, 1993, p. 24.

LANDOR, Walter Savage, *Imaginary Conversations of Greeks and Romans*, Edward Moxon, Dover Street, 1853. Disponible en: http/www.forgottenbooks.com [Consultado el 20 de abril de 2015].

LAWSON, Eric y Jane, *The First Air Campaign. August 1914-November 1918*, Da Capo Press, Cambridge, MA, 1996.

LECLERC, Yvan, "«Madame Bovary, c'est moi », formule apocryphe", Centre Gustave Flaubert, feb. 2014. Disponible en Centre Flaubert: http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php [Consultado el 11 de agosto de 2015].

LEMUS, Rafael, "La emergencia de un escritor: Martín Luis Guzmán a orillas del Hudson", en *Exilio y cosmopolitismo en el arte y la literatura hispánica*, ed. de Araceli Tinajero, Editorial Verbum, Madrid, 2013, pp. 45-54.

LEÓN, Ricardo, "Impresiones de un viaje al frente. Frente a Verdum. Damvillers, agosto de 1916", *El Imparcial*, 3-09-1916, p. 1. Disponible en Hemeroteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es/ [consultado el 3 de marzo de 2015].

LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations,* L'Age D'Homme, Lausana, 1973.

LÓPEZ BARALT, Luce, *Asedios a lo indecible: San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante,* Trotta, Madrid, 1998.

LÓPEZ QUINTAS, Alfonso*, El pensamiento filosófico de Ortega y D'Ors*, Guadarrama, Madrid, 1972.

LÓPEZ-OCÓN, Leoncio, "La dinámica investigativa del Centro de Estudios Históricos de la JAE", *La ciencia de la palabra. Cien años de la palabra. Cien años de la 'Revista de Filología Española',* ed. de Pilar García Mouton y Mario Pedrazuela Fuentes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2015, pp. 19-54.

LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Obra poética*, ed. de José Luis Martínez, Archivos, París, 1999.

_____, *Álbum*, ed. de Elisa Barragán y Luis Mario Schneider, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2000.

LORENTE MEDINA, Antonio, "Consideraciones crítico-textuales y literarias sobre la obra de Martín Luis Guzmán en el exilio", en *Exilio y residencia. Escrituras de España y América,* ed. de Juana Martínez, Iberoamericana-Vervuert, Madrid y Frankfurt, 2007, pp. 99-112.

LOSADA PALENZUELA, José Luis, *Schopenhauer traductor de Gracián. Diálogo y formación*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2001.

LUNA, Juan Hernández (ed.), *Universidad Popular Mexicana y sus primeras labores,* en *Conferencias del Ateneo de la Juventud,* seguido de Anejo Documental de Fernando Curiel Defossé, UNAM, México, 2000.

MAINER, José-Carlos, "Unamuno, personaje de una novela de Felipe Trigo", en *Literatura y pequeña burguesía en España (notas 1890-1950),* Edicusa, Madrid, 1977, pp. 59-76.

_____, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. 3ª edición, Cátedra, Madrid, 1983.

_____, *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*, Crítica, Madrid, 2010.

MARINETTI, Filippo Tommaso de, "Le Music-Hall. Manifeste Futuriste", en Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations,* L'Age D'Homme, Lausana, 1973, p. 62.

MATOS MOQUETE, Manuel, *Las teorías literarias en América hispánica*, Instituto Tecnológico, Santo Domingo, 2004.

MARICHAL, Juan, *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Revista de Occidente, Madrid, 1971.

MARTÍNEZ GÓMEZ, Juan, "Escritores hispanoamericanos en la botillería de Pombo", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 22 (1993), pp. 187-192.

MEAKER, Gerald H., "A Civil War of Words: The Ideological Impact of the First World War on Spain, 1914-1918", en *Neutral Europe between War and Revolution: 1917 - 1923*, ed. de Hans A. Schmitt, University Press of Virginia, Charlottesville, 1988.

MENÉNDEZ ALZAMORA, Manuel, *La generación del 14. Una aventura intelectual*, Madrid, Siglo XXI, 2006.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *La ciencia española*, Madrid, CSIC, 1946.

_____, *Historia de los heterodoxos españoles*, tomo IV, "Protestantismo y sectas místicas", CSIC, Madrid, 1948.

_____, *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo II, CSIC, Madrid, 1948.

_____, *Ensayos de crítica filosófica*, tomo I, CSIC, Madrid, 1948.

_____, *Estudio sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. 1, CSIC, Madrid, 1949.

_____, *La mística española*, ed. de Pedro Sáinz Rodríguez, Editores Libreros Afrodisio Aguado, Madrid, 1956.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Cantar de Mío Cid. Texto, gramática y vocabulario* 3 vols., [1908-1911], *Obras completas* de R. Menéndez Pidal, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.

MESONEROS ROMANOS, Ramón de (El Curioso Parlante), *Escenas matritenses*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.

MILLARES, Selena, "Introducción", *Prosas hispánicas de vanguardia*. *Antología*, Cátedra, Madrid, 2013.

MILLER, Richard B., *Casuistry and Modern Ethics: A Poetics of Practical Reasoning*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.

MORÓN ARROYO, Ciriaco "Menéndez Pelayo: hacia una nueva imagen", *Menéndez Pelayo. Hacia una nueva imagen*, ed. de Manuel Revuelta Sañudo, Santander, 1983, pp. 11-30.

NÉE, Patrick, "Sur la couleur locale: l'exemple de Théophile Gautier", en *Romantisme. Revue du di-neuvième siècle,* 2012/3, núm. 157, ed. de Armand Colin, pp. 23-32.

NERVO, Amado, "Nueva escuela literaria", en *Boletín de Instrucción Pública: Órgano de la Secretaría del Ramo* (México) 12, núm. 4 (agosto 1909), pp. 929-935. Disponible en *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A Digital Archive and Publications Project at the Museum of Fine Arts, Houston*: file:///Users/sebastianpineda/Downloads/ICAA-759069.pdf [consultado el 13 de noviembre de 2014].

_____, *Crónicas de Europa* (1905-1907), *Obras completas I*, ed. de Francisco González Guerrero, Aguilar, Madrid, 1955.

_____, *El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general*, ed. de Gustavo Jiménez Aguirre, FEC/FLM/UNAM, México, 2006.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 2000.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote* [1914], ed. de Julián Marías, Cátedra, Madrid, 1998.

_____, *El Espectador* [1916], en *Obras completas II*, Alianza-Revista de Occidente, Madrid, 1983.

_____, *La deshumanización del arte* [1925], en *Obras completas III*, Revista de Occidente, Madrid, 1983.

_____, *Escritos políticos I*, *Obras completas*, vol. 10, Revista de Occidente, Madrid, 1969.

_____, *Ensayos sobre la generación del 98 y otros escritores españoles contemporáneos*, Revista de Occidente-Alianza, Madrid, 1981.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad* [1950], FCE, México, 2005.

_____, "Prólogo", *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, Siglo XXI, México, 1966.

_____, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

PESEUX-RICHARD, H., "M. Felipe Trigo", publicado en la *Revue Hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, vol. 28, núm. 74 (1913), pp. 317-389.

PROCHASSON, Christophe y RASMUSSEN, Anne, *Au nom de la patrie. Les intellectuels et la première guerre mondiale (1910-1919)*, Éditions La Découverte, París, 1996.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Prosa y verso*, Emecé, Buenos Aires, 1948.

QUINTANILLA, Susana, *A salto de mata. Martín Luis Guzmán en la Revolución mexicana*, Tusquets, México, 2010.

QUIRATE, Vicente y ESQUINCA, Bernardo (ed.), *Relato fantástico de la Ciudad de México*, Almadía, México, 2013.

RAMÍREZ RANCAÑO, Mario, *La reacción mexicana y su exilio durante la Revolución de 1910*, UNAM, México, 2002.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago, *Los tónicos de la voluntad. Reglas y consejos sobre investigación científica*, ed. de Leoncio López-Ocón, Gadir, Madrid, 2015.

REYES, Rodolfo, *De mi vida. Memorias políticas II. México 1913-1914*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1930.

RICCI, Cristián H., *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*, CSIC, Madrid, 2009.

ROBLES, Laureano (ed.), *Epistolario americano de Miguel de Unamuno (1890-1936)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996.

ROBLES, Martha, "Notas sobre los poemas en prosa", *Espiral de voces*, UNAM, México, 1993, pp. 57-117.

RODÓ, José Enrique, *Ariel-Motivos de Proteo*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1993.

RODRÍGUEZ-EMBIL, Luis, "El dadaísmo y nuestra época", en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, ed. de Nelson Osorio, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988.

ROMERO, José Luis, *Las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, México, 1976.

ROSENWEIG, Gabriel, *Autores mexicanos publicados en España, 1879-1936: notas de bibliografía mexicana*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 1992.

ROSMER, Alfred, "Trotsky à Paris pendant la Première Guerre mondiale", en *Cahiers León Trotsky*, núm. 12, dic. 1982, París, Institut Leon Trostsky - Publication trimestrielle, pp. 15-35. Disponible en: /www.marxists.org/francais/clt/1979-1985/CLT12-Dec-1982.pdf

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Valle-Inclán: caricaturista moderno. Nueva lectura de 'Luces de bohemia'*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006.

SAID, Edward, *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge, 2000.

SÁNCHEZ CUERVO, Antolín, *Krausismo en México*, México, UNAM, 2004.

SARMIENTO GARCÍA, José Antonio, *Las veladas ultraístas*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003.

SCHAUB, Jean-Frédéric, *La Francia española: las raíces hispanas del absolutismo francé*s, trad. de Alicia Martorell, M. Pons, Madrid, 2004.

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, FCE, México, 2006.

SIERRA, Justo, *Evolución política del pueblo mexicano*, ed. de Edmundo O'Gorman, UNAM, México, 1957.
_____, *Epistolarios y papeles privados*, *Obra completa*, vol. 14, UNAM, México, 1991.

SORIA OLMEDO, Andrés, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Bella Bellatrix Istmo, Madrid, 1988.

STANTON, Anthony y GONZÁLEZ MELLO, Renato, "El relato y el arte experimental", en *Vanguardia en México, 1915-1940*, ed. de Renato González Mello y Anthony Stanton, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2013, pp. 14-34.

SUÁREZ TURRIZA, Tatiana de los Reyes, *Salomón de la Selva y los límites del modernismo: una lectura de El soldado desconocido (1922)*; tesis doctoral, asesor: James Valender, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2014.

TAU ANZOÁTEGUI, Víctor, *Casuísmo y sistema. Indagación histórica sobre el espíritu del Derecho Indiano*, Consejo Nacional de Investigación Científica y Técnica, Buenos Aires, 1992.

UMBRAL, Francisco, *Ramón Gómez de la Serna vanguardista*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1978.

UNAMUNO, MIGUEL DE, *En torno al casticismo* [1896], Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
_____, *Amor y pedagogía* [1902], ed. de Julia Barella, Alianza, Madrid, 2008.
_____, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* [1913], ed. de Nelson Orringer, Tecnos, Madrid, 2005.
_____, *Niebla* [1914], ed. de Germán Gullón, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

_____, "La noluntad nacional", *Artículos olvidados sobre España y la Primera Guerra Mundial*, ed. de Christopher Cobb, Londres, Tamesis, 1976.
_____, *Literatura y literatos*, *Obras completas IV*, ed. de Manuel García Blanco, Escelicer, Madrid, 1966.
_____, *Epistolario americano (1890-1936)*, ed. Laureano Robles, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Luces de bohemia* [1924], Austral, Madrid, 1968.
_____, *Narrativa completa*, tomo II, Espasa-Calpe, Madrid, 2010.

VASCONCELOS, José, *La tormenta, Memorias I*, FCE, México, 2012.

VILLACAÑAS, José Luis, "Ortega en la revista *España*", en *Intelectuales y reformistas, La generación de 1914 en España y en América*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2014, pp. 147-162.

VITAL, Alberto, *El canon intangible*, Terracota, México, 2008.

YANKELEVICH, Pablo, "José María Vargas Vila: el poeta y los príncipes sonorenses", en *Regiones, suplemento de antropología*, núm. 43, octubre-diciembre de 2010, pp. 32-37.

YATES, Frances, *The Art of Memory*, Routledge, Nueva York, 1999.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Harold y WANSCH, Doris, *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica*, Iberoamericana / Vervuert, Frankfurt am Main y Madrid, 1999.

ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

ZERMEÑO, Guillermo, "Ciencia de la historia y nación en México, 1821-1910", en *Las ciencias en la formación de las naciones hispanoamericanas*, ed. de Sandra Carreras y Katya Carrillo Zeiter, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2014, pp. 57-90.

NOTAS DE PRENSA ANÓNIMAS O CON PSEUDÓNIMO

"Ruth Draper", *El Sol*, 26/11/1922, p. 4. Disponible en Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es/ [Consultado el 20 de febrero de 2015].

"Literatura reconstructiva", *El Sol*, 1 de agosto de 1918, año II, núm. 242, p. 8. Disponible en Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es [Consultado el 20 de agosto de 2014].

"La guerra y Rubén Darío" (nota de autor anónimo), *España*, núm. 84, 31/8/1916, p. 12. Disponible en Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es [consultado el 2 de febrero de 2015].

Xavier de Hermosilla (pseudónimo), *España*, núm. 106, 1/02/1915, p. 5. Disponible en Hemeroteca digital de Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es [consultado el 20 de febrero de 2015].

"La última página de un gran novelista. Muerte de Felipe Trigo", *El Liberal*, domingo 3 de septiembre de 1916, p. 3. Diponible en *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España*: http://hemerotecadigital.bne.es [Consultado el 12 de abril de 2015].

"Madame Caillaux", *Le Petit Journal*, 17-03-1914, p. 1. Disponible en http://gallica.bnf.fr/ [Consultado el 16 de marzo de 2015].

ILUSTRACIONES

Sobre Huelga General Obrera de 1917, *Mundo Gráfico*, 22 de agosto de 1917, p. 6 Disponible en Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España: http://hemerotecadigital.bne.es/ [consultado el 4 de marzo de 2015].

_____, "Detención del comité revolucionario", en *ABC*, 16 de agosto de 1917, p. 8. Disponible en Hemeroteca ABC: http://abc.es [consultado el 21 de enero de 2015].

Mundo Gráfico, 15 de agosto de 1917, p. 13. Disponible en Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España:

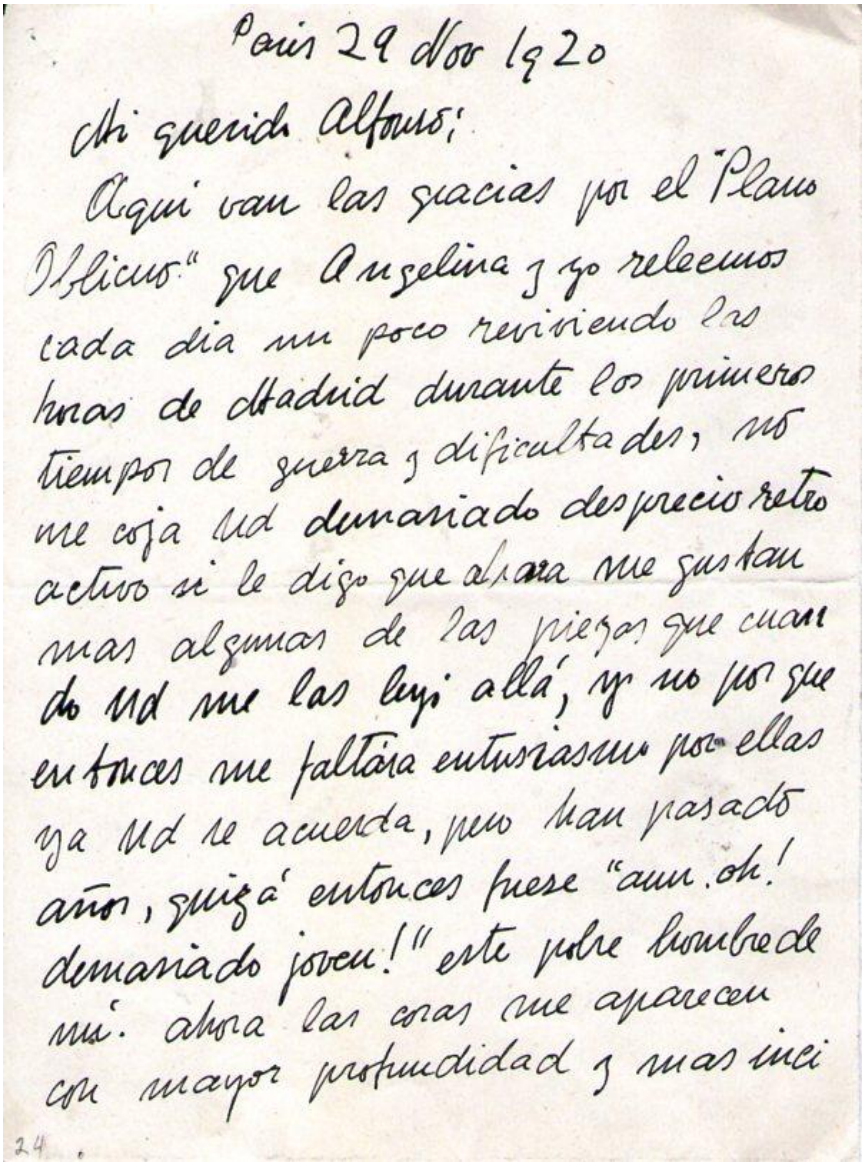
http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002132122&page=13&search=Huelga&lang=es [consultado el 4 de marzo de 2015].

GOYA, "Telégrafo", imagen tomada de "Goya en el Prado", Museo Nacional del Prado.

Disponible en:
https://www.museodelprado.es/goya-en-el prado/obras/ficha/goya/telegrafo/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=64&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d [Consultado el 6 de agosto de 2015.

ANEXO

Carta manuscrita de Diego Rivera a Alfonso Reyes fechada en París el 29 de noviembre de 1920. Se conserva en los archivos de la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México. En tal carta, Rivera acusa recibo de la primera edición de *El plano oblicuo*:



París 29 Nov 1920

Mi querido Alfonso:

Aquí van las gracias por el "Plano Oblicuo" que Angelina y yo releemos cada día un poco revisiendo las horas de Madrid durante los primeros tiempos de guerra y dificultades, no me coja Ud demasiado desprecio retro activo si le digo que ahora me gustan mas algunas de las prosas que cuando Ud me las leyó allá, y no por que entonces me faltara entusiasmo por ellas ya Ud se acuerda, pero han pasado años, quizá entonces fuese "aun oh! demasiado joven!" este pobre hombre de mí. ahora las cosas me aparecen con mayor profundidad y mas inci

24

sivas. decidadamente habrá cosas que en 1914-1915 me pasaron delante de la nariz.

Sé por Don Fco A de Icaza que Don Alfonso se vá a México, puede que allá nos veamos tengo ganas de ir a trabajar con las manos en la masa de mi propio maiz, a ver que sale.

Vi bastantes veces y le di bastantes latas al Señor Icaza que es persona amabilísima buena y simpática un cumplido caballero, lástima que yo sea demasiado contradictorio e incoherente para él.

Ya sabe Ud. querido Alfonso nosotros que somos así claro no tenemos afirmacion sin contradiccion, chistoso que los que no tienen peso mas que un platillo de la balanza se crean. "equilibrados" nunca entenderan que motor

balanza, vida por dios vida, im
plican contradicción orgánica y nece
saria y si uno se los dice encuen
tran que lo que uno les dice es viejo
entonces el juego consiste a poner ellos
nueces en un platillo. y peso del otro
lado y fuera nueces han construido
un sistema filosófico nuevo. despues
misma experiencia con tomates etcá
nosotros sabemos que huevos de un lado
pesos al adarme del otro. ójo a la aguja
atención al fiel son necesarios. verdad
mi querido Alfonso? verdad que Pero
Grullo el gran bolchevick acaba por te
ner razón y es mas équilibrado, y ver
dad que explosión contra inercia
hacen cuarenta caballos y la hélice
dá vueltas... que se le dá eso a la

27

academia de la Historia, Jesus si
sera tan dificil saber que un señor
productor por insignificante que sea
no puede para vivir crear que sentir
una categoria de cosas = inercia otra
categoria = gasolina. su propio magin
o lo que sea = chispa encendedora. explosion
dentro del cilindro duro y estrecho. al
diámetro del émbolo y adelante.
Imposible de saber para las personas sensatas
que no hay vida de productor sin tragedia es
decir y que no se puede repicar
y andar en la procesion es decir
ser crítico de arte y pintor.

Aqui le mando cinco fotografias de
cosas recientes. en seguida que tiren prueba
le enviaré otras mas.

Escríbame algo y salude mucho
a Manuela su esposa dele muchos besos
a Alfonsito y reciba muchos abrazos de su
agradecido amigo Diego Rivera