

Tieko Yamaguchi Miyazaki
 Ricardo Marques Macedo
 José Roberto Mendirichaga
 Julieta Yáscara Leo
 Georgina García Gutiérrez Vélez
 Evodio Escalante
 Adolfo Castañón
 Braulio Hornedo Rocha
 Alberto Enríquez Perea
 José María Espinasa
 Gabriel Trujillo Muñoz
 Mónica Torres Torija González
 Eduardo Antonio Parra
 César Benedicto Callejas
 Arcelia Lara Covarrubias
 Víctor Barrera Enderle
 María Luisa Martínez Muñoz
 Carolina Moreno Echeverry
 José Enrique Pérez Téllez
 Diana Hernández Suárez



Alfonso Reyes / CALENDARIO Una lectura crítica



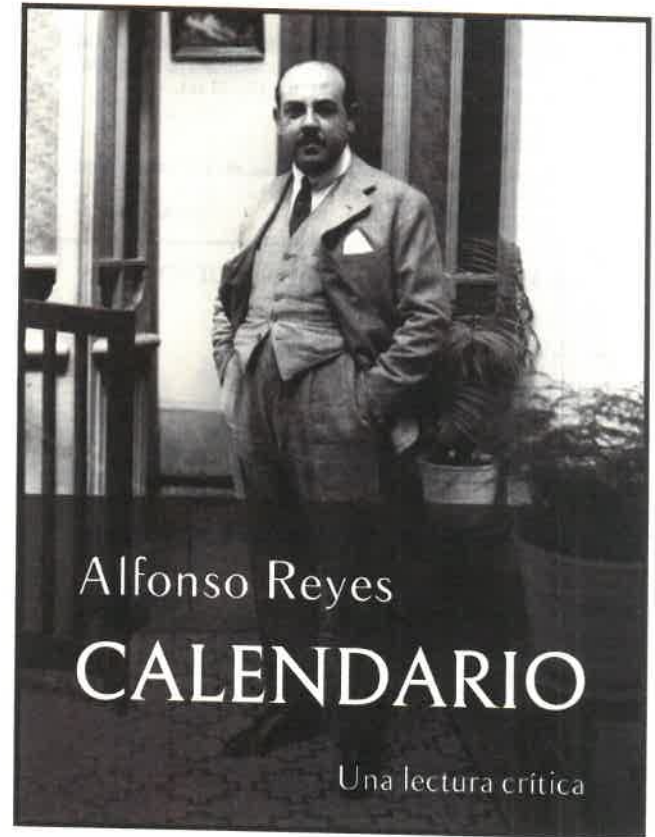
Alfonso Reyes

CALENDARIO

Una lectura crítica



CALENDARIO



Primera edición, 2020

Reyes, Alfonso, 1889-1959

Calendario : una lectura crítica / Alfonso Reyes. ; Castañón Morán, Jesús Adolfo ... [et al.]. - 1a ed. - México : Secretaría de Producción Editorial, FFYL, UANL, 2020. - 574 p. ; 12 x 21 cm. - (Serie: Aniversarios).

ISBN: 978-607-27-1296-6

1. Literatura mexicana. Ensayos, conferencias, etc. I. Castañón Morán, Jesús Adolfo. II. Título.

LCC : PQ7297.R386

DEW: 864.4

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

ROGELIO G. GARZA RIVERA
RECTOR

SANTOS GUZMÁN LÓPEZ
SECRETARIO GENERAL

CELSO JOSÉ GARZA ACUÑA
SECRETARIO DE EXTENSIÓN Y CULTURA

LUDIVINA CANTÚ ORTIZ
DIRECTORA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

JOSÉ JAVIER VILLARREAL
DIRECTOR DE LA CAPILLA ALFONSINA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

Editores: Ludivina Cantú Ortiz y José Javier Villarreal
Diseño: Melissa Díaz Reyna

Calendario, texto incluido en *Obras completas*, II. *Visión de Anáhuac, Las vísperas de España* y *Calendario*, de Alfonso Reyes, pp. 269-359.

D. R. © 1956 Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho Ajusco 227, 14378 Ciudad de México
Esta edición consta de 1,000 ejemplares impresos

Ilustración de la cubierta:

Del cuaderno *Tú-Yo-Otro*, de Alicia Ceballos
Acrílico sobre papel, hojas de cuaderno 20 x 27 cm, 2005

D.R. © Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Nuevo León
Ave. Universidad s/n, Ciudad Universitaria, San Nicolás de los Garza, N. L.
C.P. 66455 San Nicolás de los Garza, N. L. México
Tels: 8376-0620 / 8376-0780 / 8352-4250 / 8352-4259 / 1340-4380 / 8352-5690
editorialffyl.uanl@gmail.com www.filosofia.uanl.mx

El logotipo de la serie incluye el *Rinoceronte de Durero* (1515)

Grabado xilográfico 21.4 x 29,8 cm
The British Museum

ISBN: 978-607-27-1296-6

Prohibidas la reproducción y la transmisión total o parcial de esta obra en cualquier forma, ya sea electrónica o mecánica, incluso fotocopia o sistema para recuperar información, sin permiso de la institución responsable de la edición.

Impreso en México Printed in Mexico

Calendario

I
Tiempo de Madrid

Voluntario

(De un discurso en el Ayuntamiento)

Tiene el gusto de dirigiros la palabra un vecino de la Villa y Corte, que hace ocho años disfruta de su hospitalidad fraternal y su trato incomparable. Confundido durante mucho tiempo entre los trabajadores literarios, ha tenido la suerte de recorrer la vida multánime de la ciudad fuera de los estrictos carriles oficiales, en casas y calles, iglesias y teatros, plazas, jardines y parques, ateneos y cafés, redacciones y bibliotecas, centros de investigación y posadas de estudiantes; porque los azares afortunados le han permitido abarcar un campo de experiencias que va desde el Palacio Real —corona simbólica de Madrid— hasta ese pintoresco caos del Rastro, donde los últimos despojos de la vida urbana parecen precipitarse en un metafísico desorden que es toda una fábula sobre la vanidad de las cosas humanas y el retorno del polvo al polvo. Así, puedo aseguraros que lleva en su propio pulso un poco del ritmo del Madrid actual. Y tampoco me faltó ocasión para andar entre los recuerdos del pasado Madrid —no sólo el de Mesonero Romanos, cuyo esqueleto se conserva como diseado en ese plano-relieve de la Villa que custodia el Museo de Artillería, sino otro más vetusto—, porque yo me consagra precisamente a buscar por las antiguas Platerías (lugar

de citas elegantes durante el siglo xvii) o en la Huerta del Regidor Juan Fernández, o en el Soto del Manzanares, o por la calle de la Victoria, donde vivían en aquel siglo las damas más hermosas, o por los rincones de la parroquia de San Sebastián —donde hoy reposan oscuramente sus restos— a un hijo de la Nueva España, un gran mexicano que se atrevió a competir con Lope en los corrales de la Comedia: don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, vecino de Madrid entre 1615 y 1639, cuyo nombre invoco, a manera de santo y seña, al penetrar en la Casa de la Ciudad. Deseo, pues, señores, que vuestra amabilidad me conceda un solo y único título para presentarme ante vosotros, y es el de ser —de verdad y de corazón— un “voluntario” de Madrid.’

Junto al brasero

Hace tanto frío, que se acuerda uno de las noches de verano, de una noche de verano al aire libre, en el “Dancing-Bombilla”, o en “Casa-Juan”, con sus obligados percances.

Al bajar del tranvía, entre la oscuridad de los árboles, los racimos de luz eléctrica que sólo se alumbran a sí mismos. Puebla la noche la música de los pianos mecánicos.

—En cualquiera —dice alguien—. Se aburre uno igualmente en todos.

Y entramos en cualquiera. Pasado el figón, en el patio del organillo, dos muchachas nos asaltan. Hay que comprarles dos tarjetas postales, números de la lotería de juguetes, a real cada una, serie 118, León y Málaga. Al reverso, hay unos retratos: “Carmen de Holanda”, “La Suspiro”.

En el otro patio, el del tablado, las mesas, donde apenas hay gente. Un joven esbelto, afeitado, con una italiana morena y gorda, y una francesa fina y rubia. A otra parte, los artistas y sus amigos: grupo doméstico, que no tiene nada de teatral.

A poco, las niñas de negro:

—¿Quién tiene Málaga?

—Nosotros. —Nos traen un muñequito desnudo, de

* Párrafo final del discurso “Ante el Ayuntamiento de Madrid”, discurso que se publicó después en el libro *De viva voz*, México, Stylo, 1949, pp. 121 a 125, aunque sin reproducir este párrafo. Fue escrito en Madrid, el 20 de octubre de 1922.

ojos saltones y brazos abiertos. Lo guardamos entre los dos sombreros de paja como en un cofre.

Estamos junto a un seto vivo, una alta pared de verdura, por donde dan ganas de meterse, huyendo del teatrillo.

Llegó un poeta pobre acompañando a la estrella: la Corbalán. Comenzaron a llegar los grupos.

Las muchachas de la lotería vinieron a dar a nuestro lado. Las requetraba un camarero cómico, que hacía chistes en alta voz, gastaba confianzas con el público y era, de por sí, un espectáculo (muy feo) de la casa. Nadie se atrevía a callarlo. Tenía imperio. Pero, al servir, servía bien y no pesaba.

Sólo los camareros aplaudían a las pobres artistas. Sus amigos, una que otra vez, para quedar bien, aullaban algo. La triple entonces se volvía hacia ellos, coqueta, interrumpía la canción, gesticulaba y proseguía.

Llegó una cortesana de la Florida, de negro, vestida de ama de llaves, aunque ella creía que de fiesta, con dos galanes de cincuenta años: su manera de agradarles consistía en molestarlos lo más que podía. (Ella también tendría sus cincuenta. Nunca he visto nada más triste). Y, durante la representación, zumbaba la voz gangosa, terca, porfiada, diciendo imbecilidades de esas que salen muy bien en español.

¡Oh, dormir, dormir, al fresco de la noche, sintiendo que nos transportan a nuestra cama, desde la Bombilla, sobre la Puerta del Sol, más allá de la Castellana, hasta el barrio de Salamanca!

Mi amigo se ha puesto a sacar caricaturas sobre el mármol de la mesa, con un lápiz que me sustrajo.

Y es lástima que la bailarina, tras de estropear un zorcico, haya echado a perder una miscelánea de juegos de niños que hubiera encantado a Rodrigo Caro: "De Cataluña vengo", "Dónde vas Alfonso XII", "Matarilerileró".

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.

Llegan cuatro o cinco con una mujer de miniatura, gorrito verde y carita de musaraña. Ellos, hombrones morenos, color tabaco, zapatos blancos, caras iguales, serias.

Del otro patio, el piano automático nos acuchilla, a veces, con unas notas metálicas, desgarradas.

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.

El *sportsman* que acompaña a la italiana y a la francesa cruza la pierna, y pone el bastón en equilibrio sobre el pie.

Salió al tablado la mujer de pelo negro y patillas atusadas, grande y pestañuda gata hierática.

Salió la gitana que casi no canta, pero magnetiza y gangua, vestida con unos colores marchitos al sol.

Hubo un espectador bullanguero que rompió en el patio un frasco de sustancias fétidas, como en días de Ruiz de Alarcón.

Salieron dos hermanas bailarinas que parecen una sola partida en dos. Salió otra tan aburrida que pudo haberse ausentado, y nadie se hubiera dado cuenta.

Apareció la niña chillona y pequeñita, que empieza siendo odiosa y acaba por gustarnos a todos, no sé por qué. Hace callar el aplauso y exclama: "En osequio al respetable público, después de mis números de programa, bailaré el bolero acompañá de Niforo, u sea mi hermano".

El bolero resulta una pataleta rabiosa, tarantela y mal de San Vito, con saltos y contorsiones. Niforo es un chulillo elegante y muy ajustado, que pone gran movilidad de azogue en los alegros y gran rigidez de palo —casi de fakir— en las pausas. Lleva un mechón lírico que le salta a uno y otro lado de la cabeza, como una llama.

Y cuando sobrevino la estrella, la Corbalán, todos echamos a correr, dejándola con el alarido en la boca, para no perder el último tranvía de vuelta.

(¡Horror de la lucha por la vida, empujones, atropellos y moleduras a las dos y media de la mañana!).

Tópicos de café

Dos tipos de charlas de café: todo Madrid en ellas, por la playa seca de Alcalá:

I

—¡Hola!
—¡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!
(*Da capo.*)

Así, a veces, durante varias horas: vagas alusiones en torno a una realidad que escapa a la mente misma de los que quisieran asirla. Una tenuísima corriente de evocaciones pasa cosquilleando el espíritu. No se define nada. Precisar, duele. —¡Oh, voluptuosidad! Rueda, por las terrazas de Alcalá —calle arriba, calle abajo—, un vago rumor de almas en limbo.

II

Otro tipo: la "revisión de valores". Monólogo.

—Este pueblo sólo prospera en la barbarie. Ya se sabe: la tragedia de la máquina... Mientras las cosas se hacen a la fuerza, aquí estamos nosotros. En cuanto aparecen el instrumento y la máquina, adiós: se pone el sol en nuestros dominios. ¿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. Porque aquí todo es al revés. Aquí sólo hacemos bien lo que no supone cultura previa, lo que no implica saber leer. Por ejemplo, matar toros, pintar... y escribir.

Y le centellean los ojos al buen señor.

El consuelo

Hay gente humilde para quien la única riqueza es ya casi el don de la palabra. Ha sido tan variable su suerte —siempre siendo mezquina—, que su existencia no tiene verdadera unidad sino en el recuerdo. Hay hombres que viven entregados a los brazos del prójimo, y, apoyándose los unos en la debilidad de los otros, las memorias de su pasado acuden fácilmente a sus labios. Todo su ser queda reducido casi a sus palabras. Relatan, con fechas y pormenores, los sucesos más insignificantes, en una cronología segura; y, si son viejos, son los verdaderos “hombres antiguos”, padres de la historia, a quienes consultaba el Rey Sabio antes de mandar escribir una sola página de sus obras.

Sencillos, resultan retóricos por naturaleza; ignorantes, aprenden sabiduría a fuerza de oír, de ver y de hablar. Son maestros de la narración. Elocuencia verdadera, no buscada, como la suya, pocos escritores la alcanzan. La palabra —musa piadosa— los reconforta en sus aflicciones, y cuando los agobia la pena, enjugan las lágrimas para responder a vuestras preguntas y hacer el relato de su vida.

A la muerte de aquel desdichado amigo nuestro, el padre no podía resignarse, y la madre había adquirido la trágica impavidez de una Niobe enteca.

Era la hora sin consuelo; la ácida madrugada esparcía sus luctuosas cenizas. Veíamos desde la ventana la procesión de farolillos en pena y la calle de piedra sorda. En la estancia próxima temblaban los cirios. Y ese soplo helado que nace del miedo de la noche, hasta en mitad del regalado verano, se nos iba entrando por los huesos. En una hora así podemos morirnos, a la sollicitación más inefable; parece que basta —en una hora así— el guiño lejano de las estrellas para que se nos escape el espíritu por la boca.

Al fin, con grandes trabajos, logramos hacer hablar al pobre viejo, y lo pusimos a contarnos su vida. Y entonces le oímos todo el arte de la podadera y de la azada, los preceptos de tratar las vides —como en Virgilio—, y averiguamos también que una piara de cincuenta cerdos se llama “vara”; que el cáñamo de Orihuela es el mejor para hacer alpargatas, porque es el más blanco y resistente; que después de éste viene el de Aragón, y que el peor de todos es el de Italia, tan usado en estos años de decadencia. Pero nuestros afanes fueron largamente recompensados, porque, al salir el sol, todavía vagaba la sonrisa por la cara del viejo, y en sus mejillas se habían desvanecido las lágrimas.

Verdadera historia de Teddy de Tammy-Larry, de los condes de Nueva York

Entre un cadete, una planchadora y yo lo recogimos del suelo. Era sordomudo. No quiso ir a la Casa de Socorro porque allí —gesteó— ponen inyecciones. Lo llevamos a un figón, donde bebió agua y le sirvieron un cocido. Fue resucitando poco a poco. Con ayuda de un papel y un lápiz nos dijo que él era “Teddy de Tammy-Larry, hermano del conde de Nueva York”. Por su aspecto, todo podía ser. Pero Tomasa le gritó, desde el fondo del figón:

—¡Que te crea tu abuela!

Después, él, con pintoresca mímica, nos contó esta verídica historia: “Sombrero alto, sortijas y alfiler de corbata, vino, billar, riña, puñetazos, puñetazo en un ojo, manos atadas, soborno y fuga”. ¿Habéis comprendido?

No quiso ir al puesto de Policía, porque allí pegan. Quería marcharse a Cádiz, escondido bajo un furgón, en el tren de las nueve y media. A la fuerza, lo llevamos a la Tenencia de Alcaldía. De allí lo mandaron a la Costanilla de los Desamparados, bajo la custodia de un capataz que había sido antes pastor y estaba dispuesto a lanzar su bastón entre las piernas de Teddy, a poco que éste pretendiera escapar. Teddy lloraba y aullaba como un mono. La planchadora, muy contenta:

¡ella le había pagado el cocido! El joven cadete, muy triste, pensando que enjaular pájaros (aun de cuenta) no es una obra de caridad.

Y yo...

Cómo descubrí que Teddy era español

Yo dije:

—Este muchacho es español.

—Sí —dijo el de la blusa, con asnal seriedad—. Cuando usted le escribió unas palabras en inglés, no entendió. Y es raro, porque en Nueva York esa lengua es “muy frecuente”.

—Se equivoca usted. Los condes de Nueva York no saben inglés. Además, su empeño de marcharse a Cádiz escondido bajo el piso del furgón, denuncia las aficiones aristocráticas del *sportsman*.

—¿Será un desertor? —dijo el cadete.

—¡Lástima de muchacho! ¡Y tan guapo! —(La planchadora, o Tomasa, o cualquiera de las mujeres).

—No me cabe duda; es español —respondí sin hacerles caso—. Primero, porque su mímica de sordomudo es de la más pura escuela española. Una mímica inconfundible, no sé si árabe, si más bien torera, si tal vez romana. (Cohen, el filósofo, gustaba, cuando iba a París, de asistir a la Sinagoga, para divertirse en admirar los movimientos de los judíos españoles). Segundo, porque sabe beber el agua en botijo, a la española. Y tercero, porque se comió el cocido a lo castizo, en los tres tiempos académicos:

a) Cogió la olla, vertió el caldo solo en el plato, y se bebió el caldo.

b) Vertió después el contenido sólido del cacharro; pero volvió la carne al cacharro; y sólo se comió la verdura; y

c) Finalmente, volcó en el plato la carne y, dejando al lado el tenedor, se la comió con los dedos.

(Los “tres vuelcos” de los escritores del siglo de oro).

Todos admiraron mi sagacidad. Yo, para deslumbrar menos, me volví a otra parte, negligente. Y vi, en el muro ahumado, un enorme mapa de Europa en 1869. “Vísperas del 70”, dije para mí, tratando de situarlo en el tiempo.

II

Teatro y museo

El drama

El drama realista es imposible. Las palabras tienen muchos sentidos. No nos embrollemos: el drama realista es imposible.

Yo soy uno de tantos. Te encuentro en mi vida. Charlamos durante una hora. La urbanidad y demás nos impiden provocar incidentes; nos aconsejan huir y dejar huir. Los tratados de buena cortesía prohíben hablar de cosas importantes en una primera entrevista. Nos despedimos, pues, sin que haya acontecido nada; y el director de escena pasa a nuestro lado sin mirarnos; no le convenimos, no somos su artículo.

Cierto: a veces, por descuido, podrá acontecer algo entre nosotros desde la primera entrevista. Caemos, entonces, en el drama. Pero el drama de los descuidos ¿es realista? No: los monstruos no son la especie. Sería un dibujo excesivamente selectivo, no un retrato; un tamiz tan fino para la vida, que ya la transformaría al cernerla.

Cierto: podrá el drama —rompiendo con una de las llamadas unidades clásicas, la del tiempo— fingir que transcurren días, meses y años de un acto a otro, permitiendo así que, en el corto plazo de la representación, suceden cosas inverosímiles. Pero ¿es esto realismo? ¿No nos ha causado risa a todos que, en el intermedio, le hayan crecido al muchacho las barbas y los pantalones?

Los griegos resolvían el problema fingiendo que las relaciones entre los protagonistas eran anteriores al drama, y representando en escena sólo el desenlace. Para eso, escogían fábulas conocidas de todos, o cuyos antecedentes el Prólogo se encargaba de recordar al público y... propiamente hablando, repetían un desenlace también conocido de antemano. (Entendido: hay excepciones; sobre todo en Eurípides el decadente que, por eso mismo, a veces necesita acabar sus tragedias con un miserable recurso). Como hoy el teatro no es un rito, no toleraríamos la repetición de las hazañas ya conocidas de un héroe o de un dios. Esa necesidad nos la satisface, hoy en día, no el teatro, sino el sacramento de la misa.

Ibsen ha intentado cosa parecida al procedimiento de los trágicos griegos, haciendo con arte que, entre una y otra escena, sus personajes nos cuenten algo de su vida anterior. Pero lo que hay de característico en su técnica es el obligar a los hombres a una sinceridad salvaje. En el trato real, nada acontecería: los hombres huyen unos de otros. Para que suceda algo dramático, Ibsen los obliga a un trato irreal. Como no habría sociedad que resistiera trato tan absurdo, la técnica de Ibsen es culpable de su filosofía: nuestra sociedad es falsa —dice—, puesto que no resiste la prueba de la verdad. (Aclaración: de la verdad no dosificada, no humanada. La verdad es como el arsénico). Esquema del teatro de Ibsen:

—Buenos días, esposo. Yo vengo hoy a decir verdades. Hace mucho que no te quiero.

—Muy buenos los tengas, esposa. Ni yo a ti. Suicidémonos.

—Pero ¿y nuestro hijo?

Un tercero.—Amigos míos, la verdad sea dicha: vuestro hijo no es vuestro, por lo cual acaba de echarse al mar.

Conclusión: la sociedad es falsa. Nosotros, que sólo estudiamos ahora la técnica del teatro, concluimos: el drama realista es falso.

Bernard Shaw, por camino parecido, resuelve el problema a lo humorista: toma los seres reales y los coloca en situaciones

fantásticas. El enemigo descubierto se invita a cenar todas las noches, en familia, en casa de su enemigo; los niños de quince años disputan la mujer —y no con galanteos, sino en juicio familiar y alegando buenas razones— a los señores de cuarenta años; la camarera impide al ama casarse con el novio.

¿Qué hay, pues, en el fondo de la vida humana, que sólo se deja empuñar por el humorista?

Los gestos prohibidos

Más allá del preciosismo verbal, hay cierto preciosismo de los sentidos que se opone a la representación literaria de nuestros gestos animales. La teoría de las palabras "nobles" y de las palabras "innobles", del admirable Longino, resulta sin duda discutible, por lo que pudiera tener de oculta ponzoña académica. Pero, cuando de actos se trata, ya no de palabras, el concierto es unánime; todos estamos de acuerdo en rechazar la alusión a ciertas pequeñas miserias, sobre todo en lo que el retórico llamaría "estilo elevado": estornudar, toser, "ni hacer otras cosas que la soledad y libertad traen consigo", decía Cervantes.

El genio pantagruélico puede dispensarse ciertas libertades. Y asimismo la Picaresca Española. A su "cultura latiniparlante", que es su "preciosa ridícula", Quevedo la enseña a decir todas las cosas llanas de mil modos enrevesados, para burlarse de los que huyen del pan, pan: vino, vino.

El bostezo —ese "aullido silencioso", de Chesterton— a lo sumo puede inspirar bufonadas, como la de aquel muchacho de escuela que se entretenía las horas largas en la misteriosa ocupación de echar a volar un bostezo; y el bostezo, por simpatía no bien explicada aún, iba de una en otra cara, hasta que hacía presa en el maestro.

En el estornudo sólo se puede fundar un chascarrillo. Y véase, en cambio, la dignidad literaria del ruido animal que más se le parece: el relincho del caballo, que se oye, como en el piso bajo, en el fondo de algunas comedias de Lope y de Ruiz de Alarcón. Entre otros, un estornudo sublime conozco en la literatura: el de "Zaratustra" cuando se enfrenta de nuevo con la soledad y, cosquilleada por el aire vivo como por vinos espumosos, su alma "estornuda" y exclama gozosa: "¡A tu salud!"

Ya la muerte del Rey don Sancho, herido a mansalva en ocasión de una materialidad tan humilde, es uno de los rasgos más típicamente crueles, más heroicamente prosaicos, del Romance Viejo.

Fuera de los cuentos licenciosos (como aquel del Conde de Benavente que dijo al que arrastraba la silla: "No le busquéis la consonante"), los gestos prohibidos rondan inútilmente el castillo de la literatura.

Pero el pañuelo —que, aunque evoca una pequeña servidumbre del cuerpo, ha venido a ser el símbolo de las despedidas románticas y se ha ennoblecido en grado máximo con la metáfora de las gaviotas—, el pañuelo que flota con austera belleza en el adiós de las mujeres pescadoras de Arteta —¿sabéis que el pañuelo mismo fue, en un tiempo, cosa prohibida?

Hubo días en que los escritores y el público sentían así. ¿Un pañuelo en la literatura? ¿Despropósito! Y, sobre todo, ¿un pañuelo en un episodio trágico? ¿Abominación! Los franceses del siglo XVIII —Voltaire, Ducis— traducían a Shakespeare, pero lo expurgaban, lo reducían a la peluquería del gusto decente. Cuando Vigny se puso, con ánimo bravo, a parafrasear el *Otelo*, pudo burlarse ingeniosamente de sus predecesores. Y nos describe los aspavientos de la antigua Melpómene ante el pañuelo de Desdémona —este inocente rasgo casero del realismo...

En *Zaire* —primera adaptación del *Otelo*— el vitando objeto es sustituido por una carta de la heroína que Orosma-

ne llega a sorprender. Más tarde, el púdico Ducis reemplazará el pañuelo por un "bandeau de diamant". Tartufo, al menos, había sentido el pudor de la ausencia del pañuelo, cuando, alargándole el suyo, decía a Dorina:

...Ah, mon Dieu! je vous prie,
Avant que de parler, prenez-moi ce mouchoir.

—Comment!

—Couvrez ce sein que je ne saurais voir...

* Ver "Estornudos literarios", *A lápiz*, México, 1947, pp. 173-182.

El Abanico-Enciclopedia

(Ensayo sobre el siglo XVIII)

La Révolution a été faite par des voluptueux, decía Baudelaire. Y alguien observa que los enciclopedistas fueron unos revolucionarios de salón, cuyo propósito era hacer más libre, más generosamente libertino el ambiente de sus saraos exquisitos, pero que nunca pensaron en hacer, de sus paradojas, armas para el pueblo de la calle.

Alternaban el estudio de las ciencias con las novelas licenciosas. El mismo autor de *Les bijoux indiscrets* escribía un tratado filosófico. Otro componía el *Temple de Gnido*, y también *El espíritu de las leyes*.

El siglo XVIII fue el siglo de la Razón, de la Inteligencia, de las teorías sobre la Felicidad humana, y de la Voluptuosidad.

Todo él va del Abanico a la Enciclopedia.

El Abanico-Enciclopedia, que descubro entre los ejemplares de una reciente Exposición (el abanico de las efemérides, el abanico calendario, el abanico de las constelaciones del Zodíaco, el abanico de las muertes notables, el abanico de las listas de reyes romanos o franceses, el abanico de los Nueve de la Fama, el abanico de las maravillas del mundo, el de las musas y el de los consejos amorosos), es el producto más cabal de toda aquella civilización.

Como el geólogo lee en el trilobites las vicisitudes de la Tierra, podemos leer la historia de un siglo —sus costumbres y sus anhelos— en el Abanico-Enciclopedia.

¿Lo agitáis? El aire se encanta y empieza a producir felices alucinaciones: cunde un aroma olvidado; aparece una sala con candeleros y tapices, gente de calzón corto, pelucas, sonrisas, damas que hojean un libro, bastones, tabaqueras, impertinentes, un diván, una esfera, una lira... ¡Ay! ¡Y aquel fundar la vida en la sólida razón de los hombres! ¡Y aquel acariciar mansamente a las fieras de los Deseos!

Contra el museo estático

Hay que justificar el gusto de las señoritas: lo bonito suele ser necesario. ¿Qué idea de la vida pueden darme esos catorce jarrones chinos formados en hilera, y ni siquiera expuestos al mercado? ¿Esos tres mandarines metidos como momias tras de la vitrina? ¿Ese mueble de laca aislado con rejas, precisamente para que no pueda yo abrir sus mil cajones?

Los museos debieran confundirse con la misma vida. El señor mandarín estaría sentado en su sillón, bebiendo su té, junto a su mesa, en la sala de los jarrones. En rigor, a la entrada de la galería debieran proporcionarme un traje de mandarín para que pudiera yo sentirme chino un instante.

El circo, con sus pantomimas y representaciones de la vida asiática o africana (y dicen que americana), es un complemento indispensable del museo.

Queremos quemar los museos y fundar el museo dinámico, el cine de bulto, el film de tres dimensiones, donde el bordador chino borde tapices chinos, y donde el espectador pueda, si le place, ser también personaje y realizar sus múltiples capacidades de existencia. Éste —oh Mantegazza— es el verdadero museo de las pasiones humanas, donde cada cual, a fuerza de ensayos, descubra las dos o tres leyes de su con-

ducta. Queremos el museo-teatro-circo, con derecho a saltar al plano de las ejecuciones.

¡Ir al museo fuera entonces como ir al gimnasio, y ellas y nosotros, todos quedaríamos satisfechos! Se conservaría, pero sin disecar. Porque no todos tenemos aficiones de coleccionador, ni siempre es tolerable ver la vida en restos de naufragio: una mano, un cendal, un anillo, una bolita de cobre, un ojo de vidrio —estúpido, providencial.

Motivos del *Laocoonte*

Siempre que me exageran el sentido de la estética wagneriana —fusión de todas las artes en el Arte, ideal legítimo mientras no se desequilibra el peso real de las nociones—, acude a mi memoria aquel verso de Díaz Mirón: “un ungüento de suaves caricias, con suspiros de luz musical”.

En el principio de las cosas era el Caos. Había quimeras y dragones, elefantes-flores y mariposas con cuernos. Y también suspiros de luz musical.

Las artes, juntas en el origen —acto sagrado, conjuro, plegaria o, finalmente, juego o adorno— se han ido diferenciando paso a paso.

Quedaba la danza mezclada con la música. Pero una sudamericana, Mlle Isabela Echessarry, ha tratado de emancipar la danza, en París. A Carmen le parecía melancólico bailar sin música. Isabela, esta vascongada de la Ópera de Buenos Aires, baila sin acompañamiento de sonido o de ruido.

“La música —escribe en *L'Oeuvre*— sólo sirve para corromper la idea plástica, perturbando la verdad interior que produce el ritmo de los músculos”.

Y la crítica recuerda las palabras del Maestro Mallarmé —quien, sin embargo, no prescindía de la música— sobre la

danza entendida como escritura corporal o poema emancipado de los instrumentos del escriba.

Las danzas en silencio de la nueva sacerdotisa —“Andrómeda”, “El hombre y el fantasma”, “El hombre y su sombra”— quieren ser sinfonías musculares, pero con un asunto ideológico, externo a la ingenuidad del músculo. Así, pues, no hemos llegado aún a la danza pura. Las danzas de Isabela ¿no pecarán por lo imitativo? Así como se emancipa de la música ¿no se podría emancipar la danza de todo asunto episódico?

Mientras la danza describa o imite un asunto, no hemos salido de la prehistoria. La danza primitiva es mimética por buenas razones: tiene por fin, siendo operación religiosa, provocar el fenómeno que se desea: la lluvia, la cosecha fecunda, el cambio de estación, el fin de la peste, el logro del hijo. Y de aquí una mímica trascendental que no siempre comprendería un moderno —educado en la miserable escuela del realismo—. La mímica de la danza arcaica se justifica como único medio de obrar directamente sobre la naturaleza, atrayéndola también a danzar según el tema que la danza ritual propone o sugiere, cuando entregarse a la plegaria no tenía aún sentido por lo mismo que no había a quién implorar. (Pues saben bien los estudiosos de la Grecia arcaica que el origen de las religiones no coincide con la noción, relativamente tardía, de un dios a quien pedir).

Lo que ahora sueño para la danza pura puede entenderse con el paralelo de la música:

Cuando, en los programas de conciertos, comienzan por explicarme que aquella mañana el joven despertó hastiado de la vida, que pensó en su novia, que por el balcón entraba el tañido de las campanas, que el joven meditó un instante y se acordó de Dios... y pretenden que la música vaya diciéndome todo eso “renglón por renglón”, me pongo triste, y pienso que con Mozart acabó la música pura. Yo no quiero historias, sino música: ya yo sabré las historias que me forjo con ella, si es que no soy capaz de alcanzar la cima platónica,

donde flotan las especies abstractas, el deleite musical sin amalgama ni liga.

Lo mismo le diría yo a Isabela: valor; lleguemos a la depuración máxima; yo no quiero historias, sino danza. Danzas cuyos temas, en fin, se conserven dentro de la especie filosófica de la Danza pura, del poema muscular, sin descender a la fábula literaria de Adrómeda; porque toda fábula, naturalmente, se expresa mejor con palabras.

Yo no creo, necesariamente, que sean malos todos los cuadros del asunto. Al contrario: en materia de pintura estoy ya por volver un poco a los asuntos. (Y acaso, acaso, amigos, también en materia de poesía).

Pero confieso que, en materia de música, los “Fragmentos en forma de pera”, de Satie —aunque el título sea una desviación irónica y algo escandalosa— excitan mi apetito musical más que la “Sinfonía del joven que tomó el opio”.

Y en materia de Danza pura, Isabela —como apenas he empezado a pensar en ella, no temo todavía la exageración “virtuosista”, la caída en el vacío técnico—, quiero de una vez ir hasta las últimas consecuencias; y espero que nos presente usted, alguna noche, una danza que no pretenda contar un cuento (el mínimo de cuento posible, puesto que lo absoluto no se puede alcanzar), sino, simplemente, ser danza.

Sea, pues, la danza que se llame: “Himno de los hombres”, o “Combate de las rodillas y los tobillos”, o “Las sonrisas paralelas de la cara y del vientre”, o la “Exasperación de los senos”, o bien la “Historia ejemplar de una cintura”, o mejor aún, la “Anábasis del tronco”.

Ruth Draper o la nueva paradoja del comediante

El espectáculo escénico tiene tres elementos principales: la escena, el traje o disfraz, y el gesto. Como Ruth Draper aparece siempre en la misma escena, y siempre se presenta con el mismo traje (apenas cambia, sobre la estabilidad de la *robe*, el tema voluble de los mantos), tiene que "crearlo" todo con el gesto. De paso por España, Ruth Draper descubrió —en un cartel de Pastora Imperio— la verdadera fórmula de sus programas. "Pastora Imperio en sus *creaciones*", decía el programa: "¡Creaciones! —exclamó Miss Draper—. Ésa es la palabra: Ruth Draper en sus *creaciones*".

De pronto, parece una señorita más, que se ha destacado del grupo, en el salón, para divertir con un monólogo a sus relaciones sociales. Un instante después, nos damos cuenta de que estamos ante una actriz extraordinariamente dotada, y descubrimos los dos misterios nuevos de su arte.

El primer misterio, la creación del paisaje mímico: un escenario creado por los ademanes, como una alucinación engendradora, a nuestros ojos, por pases magnéticos, con el vaivén de las manos. Ruth Draper representa, crea con las manos, con los pasos, con la cabeza, con el porte del cuerpo, un jardín. Se trata de un acto en un jardín. Todos los movimientos de

Ruth Draper son los propios de una mujer en un jardín. Otra vez, el acto es en el bar de una estación, junto al brasero, entre los clientes de la madrugada que apuran el café, en espera del campanillazo trágico que anuncia la catástrofe del kilómetro tantos. O en la sala de una modista francesa, que tiene dos tonos de voz inconfundibles y gimnásticamente alternados: uno, medio y untuoso, para la cliente, y otro chillón, agrio, enérgico, para las obreras. O en un rincón de los Balkanes, donde dos hombres se disputan una mujer. O en una calle de Turquía, donde una mendiga implora la caridad.

El segundo misterio —el más importante—, la creación del interlocutor invisible. Ruth Draper 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; nacen de ella los compañeros imperceptibles de sus dramas en miniatura; de suerte que aquí, al revés del misterio griego, es el héroe quien engendra su coro, y en torno a él parece que resuena el silencio.

Pasa esta mujer tan singular por Madrid, dejando un rumor de lenguas extranjeras (francés, inglés, dialectos eslavos) y el recuerdo de su teatro casi vacío, donde algunos la escuchábamos con atención, deseando para la excelencia completa de su arte lo único que en efecto le falta: el encontrar un verdadero poeta que le componga sus dramas.

La improvisación

I

Estamos en un restaurante de Londres —el Savoy— y hay doce a la mesa. El anfitrión es un hombre con un algo de Dumas, padre, y otro poco de Maurice Donnay: cabeza enorme; a la izquierda, un ala de cabello negro; a la derecha, un ala de cabello blanco; monóculo y bigotillo negro, cortado; labios voluminosos, que se han comido la nariz.

(Consúltese: Michel Georges-Michel, *Ballets Russes, Histoire Anecdote* —un libro deshecho, agobiado bajo un título muy ambicioso, pero lleno de sugestivos toques).

En torno a este hombre, dondequiera que va, se produce siempre una tempestad artística. Es Diaghilew. Y puede asegurarse que la empresa de danza que dirige, con ser ya tanto de por sí, es un mero pretexto para atraer todas las vivientes voluntades estéticas que andan dispersas por el mundo.

Siempre tiene doce a la mesa y, mientras come, seguramente sin molestar un punto a sus huéspedes, sin que éstos se percaten siquiera de que ha hablado de otra cosa que de música o de pintura, arregla tratos con el agente italiano, Barrocchi, llegado en el último avión de Roma; y, volviendo apenas la silla, despacha con el encargado de trasladar las decoraciones —Kamichof, un tímido gigante.

Después, se levanta, sale tranquilamente, como si no estuviera haciendo nada. Y no lo volvemos a ver hasta el ensayo general, en un escenario revuelto, junto a la divina Karsavina, que protege sus zapatillas de reina con unos calcetines de lana.

Durante el ensayo, sin respeto para la música de Stravinsky, dos obreros clavan ceniceros en el respaldo de las butacas. En un rincón, sin hacer caso a nadie, Bakst, el pintor de *Jezebel*, construye, a golpe de tijera y pincel, unos juguetes mágicos, de cartón, que han de revolucionar el arte decorativo, lo mismo entre los clásicos de la Rue de la Paix, que en el Faubourg Saint-Honoré, donde acampan los avanzados.

Y así, todo sucede entre estorbos, entre paréntesis, al lado de las actividades accesorias, mientras se recibe a las visitas, en el comedor y hasta en el baño.

Y con todo, la maravilla se realiza, y el ballet nace —puro— como la flecha de su arco.

II

Amigo José Vasconcelos: educar es preparar improvisadores. Toda educación tiende a incorporar en hábito subconsciente las lentas adquisiciones de una disciplina hereditaria. Se vive improvisadamente.

No quiere esto decir que debemos emprender las cosas sin conocerlas. Todo lo contrario. El oficial de Estado Mayor tiene que levantar diseños y planos topográficos sobre la cabeza de la silla, al trote del caballo. Para eso, es fuerza que se haya avezado, largos años, entre los estuches mecánicos, al trazado y al cálculo. De aquí un gran respeto a las técnicas, un consejo de practicarlas incesantemente en todos los reposos de la acción —de la improvisación—. Y de aquí, también, un gran respeto a la memoria, la facultad retentiva que transforma en reacción instantánea las conquistas de varios siglos de reflexión, y el consejo de propiciar constantemente a esta madre de Musas.

Y, un día, el milagro se produce: al dejar caer el lápiz, brotan los planos exactos; al dejar caer la pluma, corren los versos bien medidos: *quidquid tentabam scribere versus erat*.

Todo arte consiste en la conquista de un objeto absoluto, lograda en medio de las distracciones que por todas partes nos asaltan, y contando sólo con los útiles del azar. Sé quien estudiaba el teatro griego entre los desmayos del amor, y casi leía los libros en los brazos de una mujer. Ése improvisaba atención.

Pero ¿qué no es improvisación? Oh, Pedro Henríquez, tú me increpabas un día:

—No corriges —me decías—; no corriges, sino que improvisas otra vez.

La documentación es necesario llevarla adentro, toda vitalizada: hecha sangre de nuestras venas.

III

Se levanta una cortina; es Stravinsky, otra vez: llega de Suiza, por unas horas. Trae consigo el manuscrito de *Nupcias*, portentoso de música en acordes, con tibios arrullos de marimba, y un sobresalto de resonancias continuas que amedrentan y dejan ocioso el hilillo de la melodía.

Se levanta otra cortina: es Diaghilew, que vuelve de Londres, por unas horas. Trae en la mente, en el ánimo, en el ritmo de la respiración, esas danzas cruzadas que concibió el maestro coreógrafo.

Marchas gimnásticas de mancebos, bajo los ojos extáticos del novio; marchas gimnásticas de doncellas, entre las trenzas caudales de la novia; pétrea inmovilidad de los padres, secos árboles con barbas de heno y cuencas profundas de ojos, los brazos plegados, las arrugas hechas a cuchillo. Y, al fin, ese paso solemne y grave de los novios hacia el lecho nupcial, como si entraran en una tumba. Es la borrachera triste de Eros, la más intensa. Hermosas bestias cazadas por la naturaleza, los esposos se aproximan temblando... Salta

el corazón, entre pulsaciones de marimba. Y, de pronto, se oscurece la luz.

Stravinsky y Diaghilew están en mangas de camisa, al piano; en tanto, el coreógrafo Massine anota y anota, vibra junto al velador, trepida por dentro, baila con el alma. Circulan el "cherry" y el té. Los gajos de limón aplacan la sed.

Silencio: estos hombres improvisan. Movilizan, por unas horas, todas las potencias de su ser. Todo lo traen consigo, porque no se viaja con bibliotecas. La memoria enciende su frente. Y, al dar las ocho, todo debe estar concluido. Se besan el bigote, a la rusa, y uno vuelve a Londres y otro a Suiza.

III
En la guerra

Guynemer

“¡Hilas, Hilas!”: gemido del viento en Tróada.

Vuelve a nuestra memoria el nombre radiante de Guynemer, as entre los ases.

Héroe representativo de la Gran Guerra, aviador casi niño, combatiente solitario, hijo predilecto de la victoria elegante, maestro de geometría celeste, primogénito de la raza de hombres del aire, diminuto corazón perdido de pronto en la luminosidad del éter sonoro. Y un día, hastiado del cielo material, del cielo metafórico que no le dejaba romper para siempre las ligas con la tierra, se arroja a morir entre las nubes y, en vuelo de transfiguración, desaparece.

El nombre mismo de Guynemer suena como a grito de guerra. Entre los versos de la *Canción de Rolando*, se le oíría como en su sitio: *Montjoie! Guynemer!*

Era celta. Raza misteriosa la celta; gran vencida de la historia se la ha llamado. Raza de alma extremada y aventurera, capaz de melancolías heroicas y de gritos líricos inmortales. Raza de ardiente fe; la única que presta dinero reembolsable para en la otra vida, sobre el juramento de la oración.

Nació Guynemer la Nochebuena de 1894. El día de la movilización Guynemer tenía diecinueve años, y un aspecto frágil, femenino. Dos veces lo rechazaron: no parecía duro

para la guerra. Pero es que él no iba a hacer la guerra grosera, sino una guerra casi etérea, voladora; guerra de saeta y de insecto, de libélula, de saltarela.

Al fin lo aceptaron como aprendiz mecánico. En marzo de 1915, comenzó a volar. El 13 de junio partió hacia la línea enemiga. Dos días después, los obuses lo saludaban ya, en el aire, como a veterano conocido. Sus notas nos dicen que no experimentó ninguna emoción, fuera de la curiosidad satisfecha. ¿Era, pues, un hombre de hierro?

No: era de pluma, era un pájaro. Hijo de una familia unida, vivía entre mujeres y como en su blando regazo: la abuela, la madre y dos hermanas se ocupaban de sus materialidades, lo acariciaban, le suavizaban la senda —buenas hadas—, de modo que el niño héroe tenía esa dulzura, esa delicadeza que tanto desconcertaba, al principio de su carrera, a sus camaradas. Le llamaban *Mademoiselle*.

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.

Y Guynemer volvía, casi saltando de entusiasmo en el aire, como un chiquillo regocijado; volvía de jugar a la guerra. Y el triunfo sin crueldad, el triunfo de alarde, el triunfo sin sangre, el triunfo de la velocidad, de la puntería, del ojo certero, de la visión justa como la del ave a todo vuelo, el triunfo del reflejo exacto, del pestañeo oportuno, el triunfo del movimiento único, le entraba hasta el alma en bocanadas de gozo, con un estremecimiento que se comunicaba, abajo, a la hormigueante trinchera.

Al llegar, hacía cantar su motor. Y cuando cruzaba sobre las trincheras, acostumbraba piruetear un rato, saltar de onda en onda, rizar el rizo; era un mensaje que mandaba a la infantería: "Soy yo, Guynemer. Podéis estar tranquilos. Por ahora os he barrido el cielo".

Sus cartas a la familia, sus lacónicos apuntes, rebosan una vivacidad, un ánimo chistoso y ameno de *gamin* de París. "¡Divertidísimo! —escribe... —Hoy he hecho caer a tres en nuestro campo: un récord. ¡Tres en una tarde! Ha habido que juntar los pedazos. Los de ellos y los míos. Mi aparato, hecho una criba. A mí me están componiendo en el hospital: dos o tres huesos, nada. Sé que ayer el pueblo me ha ovacionado en París. ¡Señor, lo que es el don de la ubicuidad!"

El 11 de junio de 1917, a los veintidós años, lo hicieron oficial de la Legión de Honor. En cuanto recibe la insignia, corre, como el chico del premio, a echarse en brazos de sus padres, que de lejos contemplaban el acto.

Al verse lleno de honores, aunque enfermo, convaleciente, se empeña en volver cuanto antes a sus "deportes", como él dice. "No piensen —explica a su madre, que trata de retenerlo—, no piensen que ahora, porque me han premiado, los abandono. Los pobres se aburren en las trincheras: yo soy su única distracción, cuando salgo de cacería".

Y en efecto, vuelve al campamento de las Cigüeñas. Pero esta vez va inquieto y nervioso, poseído del dios. 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 superación, olvida un poco la técnica y hace como que se equivoca a veces. Respetemos el instante sagrado.

Es el 11 de septiembre de 1917. Guynemer va a combatir una escuadrilla enemiga, ayudado por otro avión. El otro procurará desviar la patrulla, y Guynemer irá entonces cazan-

do, uno a uno, a los contrincantes. Es la estrategia clásica de los Horacios contra los Curiacios. Así se hace.

Ya el grueso de la escuadrilla contraria acude, engolosinado, tras el avión del teniente Bozon-Verduraz, que fue el testigo del milagro. Ya el capitán Guynemer —¡veintidós años como veintidós águilas al viento!— se enfrenta con el único avión enemigo que se le atreve.

Estamos en el claro cielo de Bélgica, sobre Poelcapelle. ¿No oís una campana muy honda que se confunde, en el espacio, con el estridor de los aviones? Bozon-Verduraz evoluciona y, cuando vuelve al sitio primero, Guynemer ha desaparecido. En vano lo busca y lo busca en las asfixias del aire raro. De Guynemer no queda rastro en el aire ni vestigio en la tierra. ¡Estalló el espíritu puro sin dejar humo ni cenizas! Los soldados alemanes tampoco han podido encontrarlo. Uno de sus aviadores asegura haberle visto muerto, la cabeza doblada, y las manos, mecánicamente, gobernando todavía el motor, hacia arriba, hacia arriba.

¡Oh ejemplo de superación! “Las fuerzas humanas 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”.

Era el niño Guynemer como un amuleto de la infantería; meteoro trocado en constelación, vino a ser un signo estelar. El viento de Bélgica sabe articular una voz (¡Guynemer, Guynemer!) cuando va sonando por las torres. ¿Qué ha sido de Guynemer? ¿Se ha desposado con las sirenas del aire, hecho aire él mismo? ¿Desapareció hacia el Sol, por la sutil tangente de luz, en el último relumbro de su nave volátil? ¿Fue a aterrizar en una estrella, castigando los ijares de su hipogrifo? ¡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.

En el frente

Volvía de Verdun. La tierra estaba llena de hoyos, suave y deleznable como la ceniza de mi cigarro. En Fleurus, los mismos vecinos —ya de vuelta— discutían si la iglesia había estado aquí o más allá.

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. Los soldados lo lavaron todo en las propias aguas del Marne.

A veces, al escarbar, topábamos con alguna mano de esqueleto. Y más allá, un letrero: “Alemanes desconocidos”. (Los que no llevaban papeles ni brazalete: la joya hermosa de la muerte).

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.

Y a poco, éstos y otros, se reunieron frente a una casa y se

sentaron en el suelo. De la casa salió un joven que distribuyó unos papelitos entre ellos. Todos se dispersaron leyéndolos: eran prescripciones de la YMCA encaminadas a evitar los contagios, tan fáciles entre los solaces de la victoria.

Interrogatorio

Cada dos o tres días, vuelta a la misma pregunta y a la misma respuesta. Los oficiales decían su nombre y el número de su regimiento, pero se negaban a decir dónde habían sido movilizados, concentrados, destacados. "Nos lo prohíbe la ordenanza".

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 también 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.

—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".

Rancho de prisioneros

Cuando daban de comer a los prisioneros recién traídos, fatigados, torpes y hambrientos, aquellos soldados de cuarenta años, ya sensibles a las incomodidades del cuerpo, ya conscientes de las limitaciones del alma, se quedaban apoyados en el fusil, mudos, sin cambiar entre sí un guiño ni una mirada. Se entregaban al espectáculo: pensaban, pensaban...

Y veían comer, en silencio, al enemigo: fríos, absortos, como se mira comer a los animales del jardín zoológico: al mono y al elefante, al ciervo y al avestruz, al zorro, a la oca. Así, con una sensibilidad renovada, virgínea, miraban comer al Hombre —que nunca hasta entonces habían visto comer.

La cave, o de la nueva refundición social

IV Desconcierto

Mi amigo vuelve de París. Cuenta, entre otras cosas, lo que presencié en un té del filólogo Wilmotte. Asistían, además de éste, Gonzague Truc, una partera, Marcelle Tinayre, y un médico negro, el doctor Wanya, gran personaje de ébano y barbas desordenadas, que fue mucho tiempo servidor de Menelico y ahora se dedica a estudiar las enfermedades que contraen los negros en París.

¿Quién pudo mezclar esta sociedad tan abigarrada?

—*La cave, mon cher ami, la cave* —ha dicho Wilmotte.

“En tiempo de bombardeo, los vecinos de todos los pisos íbamos a dar, juntos, al sótano.

“Y el sótano nos hizo amigos a los de arriba como a los de abajo”.

El sótano es el crisol donde se funde y refunde la nueva sociedad de París —y del mundo!

El buen impresor

El sino del impresor *amateur* es la desdicha.

Tenía que imprimir una Doctrina Cristiana que empezaba con la frase "Dios hizo el mundo en siete días"; y quería a toda costa emplear en el libro sagrado la mejor capitular que tenía: una hermosa mayúscula de misal, vestida de rojos y oros vivos, con ángeles azules y festones de flores, bandas y columnas simbólicas, pájaros vistosos.

Ahora bien, el libro empezaba por "D", y la mayúscula historiada era una "F".

El impresor se decidió a tocar levemente el original, e imprimió así:

"Francamente, Dios hizo el mundo en siete días".

(Y es lástima que no fuera erudito en doctrinas heterodoxas, porque pudo haber puesto, con mayor sentido: "Finalmente, Dios hizo el mundo en siete días". ¡El principio del fin!)

El caos doméstico

No hay cosa en todos nuestros cuerpos que
no haya sido otra cosa y no tenga historia.

Quevedo

La casa, la casa entendida al modo clásico, la casa como organismo perfecto, la casa como administración de la vida cotidiana requiere, cual todo organismo, un desahogo, una salida, es decir: un sitio reglamentado y admitido de desorganización. Como la razón es una de las maneras de la sinrazón, así lo ordenado, lo metódico, es una de las formas del caos. En el fondo del universo hay el caos. En el principio fue el Caos —dice Hesíodo—. La casa, nexa organizado de existencias, tiene su caos: su centro de vértigo y de confusión; su centro original desde donde se despliega la vida doméstica, y que es, al mismo tiempo, el sumidero de esa vida. Es el Ombligo de la Casa, es el Caos Doméstico.

La existencia, en su función inmediata, es una invisible corriente que desgasta las formas: las caras se arrugan, los dientes se caen; quiebranse los muebles; arruinanse los edificios, sécanse las plantas; se mueren los pájaros y desaparecen los amigos...; ¡ay!

Las torres que desprecio al aire fueron
a su gran pesadumbre se rindieron...

Y cada minuto es el cadáver del minuto anterior, y la vida se desenvuelve en una degradación de muertes: surge de la muerte y torna a la muerte: del polvo, y al polvo.

Esos trozos desmenuzados de vida —producto a la vez que origen de la vida—, sillas sin patas, frascos vacíos, muñecos rotos y criadas viejas conservadas por caridad, tienen su natural recinto en el caos doméstico.

El caos doméstico es, en su aspecto objetivo, un cuarto donde se amontonan, en informe masa, los testimonios fracasados de la ingratitud. Porque toda actividad es ingrata: su símbolo es el ave de presa, que come la carne de la víctima y arroja después el plumón. Esos objetos excrementales, que han rendido ya su provecho, tienen, en la casa perfecta, su cuarto, su templo. Ahí yacen las fuerzas originales, la simiente de las metamorfosis que engendrarán nuevas vidas: las mitades de muebles que se juntarán para formar otro completo, las cortinas que se convertirán en colchas, el mantel que se abreviará en servilletas; la ropilla que primero fue gregüescos, nieta de una capa y bisnieta de un capuz. Ahí yace la casa en potencia. De ese sitio brota, a ése vuelve, en una evolución circular.

Pero, subjetivamente y en el más sutil de sus aspectos, el caos doméstico es una invisible fuerza que solicita constantemente los objetos y trata de absorberlos. Como las trombas y remolinos del mar, espía, acecha, atrae y anonada. Notaréis que desaparece un paraguas, que desaparece un sombrero... A nadie culpéis. Antes considerad la pérdida con un silencioso respeto: es que el caos doméstico los ha absorbido hacia su ombligo vertiginoso. Pasados seis meses, pasado un año, en el cuarto a donde el caos doméstico tiene su santuario encontramos el puño del paraguas, el ala del sombrero. No preguntéis quién los ha destruido; es la invisible potencia que funde y refunde constantemente las formas de la casa: su centro vivo, su alma, su cuna y su sepulcro.

Y en el santuario del caos doméstico ¿quién ha de presidir sino el *Fundidor* del drama ibseniano? Me explicaré:

El Fundidor: Tú que conoces el oficio, ya sabes que los moldes no dan siempre el resultado apetecido. Por ejemplo: cuando te salían los botones sin atadero ¿qué hacías de ellos?

Peer Gynt: Los arrojaba a la basura.

El Fundidor: Bueno que tu padre Juan Gynt, famoso detrochador, lo hiciera; pero el Maestro ten entendido que es muy económico. Cuida de conservar sus riquezas y procura no despreciar el trabajo defectuoso mientras le pueda servir de materia prima. Tú, que estabas destinado a lucir como botón en la levita universal, saliste del molde sin atadero. De consiguiente no queda otro remedio que echarte al cajón de los botones averiados y confundirte en la masa.

Peer Gynt: ¿De modo que para obtener nuevos productos me fundirás con Pedro y Juan?

El Fundidor: Claro está. Y no eres el primero. Figúrate que en la casa de monedas hacen lo mismo con el dinero de busto borroso.

¿Y quién ha de ser aquí el *Fundidor* sino el Ama, el *monstrum horrendum*, el dios bestial que reina a cuatro patas sobre las existencias mutiladas y las existencias en germinación del cuarto de los desperdicios?

El egoísmo del ama

Trátase de aquella concepción castiza que Fray Luis ha definido en *La perfecta casada*. De aquella mujer hacendosa que madruga y hace mañaneros a los hijos, distribuye el pan, ordena la servidumbre, guarda en su cofrecillo los dineros que sobran del gasto diario, trueca en sonrisa el ceño que el marido trae de la calle, no deja telaraña en los rincones ni brizna debajo de las camas; teje, como Penélope, para huir los malos pensamientos, y, sobre todo, nunca, nunca olvida las llaves del armario.

Digna compañera de la otra concepción castiza: el “varón perfecto”, el estoico católico que anda por las calles con cara de justiciero, de preferencia perdiendo el tiempo o diciendo refranes y adivinanzas morales; y que, cuando vuelve a casa, echa cien cerrojos a la puerta, reza el rosario, habla de sus abuelos con voz cavernosa, dice desatinos, tose, terquea, come, bebe, duerme, se baña poco (que las abluciones son de gentiles), y al fin muere, no sin imponer mil obligaciones póstumas a sus descendientes, y dictar, entre los hipos de la agonía, un testamento de muy mala retórica y de dudosa validez jurídica.

Trátase de aquella mujer ministro, de aquella mujer coci-

nero y mujer bestia de carga (tan lejana de la mujer muñeca y de la mujer *office-boy*); de la providente matrona en redor de cuyo recuerdo revolotean las metáforas de la abeja, de la araña y de la hormiga. Trátase del *ama*.

Como tiene el ama que adivinaros los menores deseos, es analítica. Os espía constantemente. Os persigue con su solicitud, como el gato negro de Poe. Acaba por interesarse más en su análisis, en sus previsiones y espionaje que en vuestra comodidad. En fuerza de altruista, se hace egoísta. No le importa que gocéis; le importa saber si gozáis. Al comer, os destruye la síntesis de los sabores con el escalpelo de sus interrogaciones. De antemano quiere saber si ha acertado o no. Si ha acertado, no aplaude vuestra satisfacción, sino su acierto. Como os sentís constantemente vigilados, la sopa no os sabe a nada, el vino se os cuela sin tragarlo; el pan desfila por las termópilas de vuestra garganta sin dejar memoria de su paso. El ama os destruye todos los regocijos sencillos de la casa, porque os interroga angustiosamente con sus ojos, con su cara, con sus manos nerviosas, con todo su cuerpo anhelante. Las primordiales manifestaciones de la vida implican un elemento profundo de olvido, de inconsciencia; y, como el espía nos obliga a espiarnos, mezcla, enturbia el fondo de nuestro ser con un esfuerzo constante de conciencia: nos "acordamos" de que estamos comiendo o bebiendo, nos "damos cuenta" de que olemos una flor, o estamos asomados al balcón, o derrumbados en la butaca... ¡ay! nos acordamos de que estamos viviendo, y ¡oh, ama tirana! eso es peor aún que morir.

Desde que pisáis los umbrales ya sois juguete de una corriente magnética de interrogación. Si está mal la casa, ¿qué iréis a decir y a pensar del ama? Si está bien la casa, ¿por qué no lo habréis dicho ya? ¿Para cuándo dejáis la recompensa? Porque el ama ignora, inocente, que el estado natural de los hombres es la perfección; que al llegar a casa sólo percibimos las cosas malas, que nos son extrañas; las buenas no, por lo

mismo que nos son connaturales y —metafísicamente— habituales. El ama entonces, recordando que también, y a pesar de todo, es muñeca, hace un gracioso mohín, e incurre en las envenenadas preguntas:

—¿Qué me notas?

—¿Qué hallaste sobre tu mesa?

—¿Nada nuevo viste al entrar?

He dicho envenenadas preguntas. Bajo ellas se encubre la incesante guerra con que nos persigue lo Femenino Eterno.

—Sordo, ciego, necio —quieren ellas decir—, piel de elefante, epidermis sin sensaciones, centro muerto sin conexión con el mundo, páramo viviente: miras, y como si no miraras; oyes, y como si no oyeras; vives, y como si no vivieras... (y toda la fórmula de la excomunión).

Del último individualista

El último individualista se quejaba y decía: —Impuesta, ni la felicidad; a fuerza, ni la gloria.

—Ya no puedo hacer una limosna si me da la gana: he de esperar a que esas instituciones de beneficencia me pasen su recibo mensual. No le doy mis céntimos al hambre o a la desesperación de aquella cara, sino al impersonal cepillo o al cobrador profesional.

—Ya no puedo escoger novia por amor o por interés: el gabinete de eugenesia tiene que decidir en mi matrimonio, de acuerdo con algunas conmensuraciones y análisis previos. Me caso con una receta de farmacia, que no con una mujer.

—¿Escoger oficio? ¡Locura! Otros me lo tienen ya designado, según mi expediente de vocaciones. Y —¡oh verdadero origen de la tragedia!— yo sé que me obligarán a cantar de barítono, cuando me siento nacido para tenor.

—¿Educar una madre a su hijo? ¡Disparate! Los espartanos se educan en el gimnasio municipal: así, al menos, no les hablarán del coco a los niños. Ciertamente; pero, francamente, querer educar a los chicos fuera de casa es querer cocer los panes al sol. Dejaos de fábulas, dejaos de tratados y de cartas; no hay educación como el ejemplo paterno. Además, en

el gimnasio los educan para el gimnasio; por ejemplo: les enseñan a marchar a compás, cosa que nunca van a hacer después en la vida. Al contrario, en casa, los educamos para la sociedad humana, múltiple y confusa como ella es; por ejemplo: les enseñamos a reñir con la mujer, cosa que no les será del todo inútil.

—Ya no puedo ni comer lo que me apetece. ¿La carne? ¡Horror! ¿Qué asco! Además, es uno de los enemigos del alma. Además, pobre animalito. ¿El café? No; que tiene cafeína. ¿El vino? Quitá allá, que tiene vinino (veneno).

Las parábolas del individualista

Tras una pausa, el último individualista continúa sus quejas:

—Decís que el individuo es el pecado original de la sociedad. Y yo os digo: fíaos en el alumbrado público, y pronto os dejarán a oscuras.

—Y decís que el individuo es el verdadero microbio, y que la asociación de los individuos es la salud. Y yo os digo que, en vuestro higiénico pavor del microbio, os ha de pasar lo que al elefante higienizado. He aquí cómo fue:

PARÁBOLA DEL MICROBIO Y DEL ELEFANTE

Pues, señor: éste era un elefante, al que un sabio recogió de recién nacido y consiguió criar en su laboratorio mediante una fórmula complicada. Los padres del elefante habían vivido siempre en la selva, desgajando árboles con la trompa, sin cuidarse de lo que comían ni de dónde dormían. Pero el sabio acostumbró a su elefante a alimentarse con elefantina químicamente pura. Virgen de microbios, el elefantino crecía tan gracioso como una bailarina africana, y tan sonrosado como los desnudos de Rubens. Su piel, como la seda oriental, se gastaba con la mirada.

Pero ¿qué sucedió a aquel vástago de los hercúleos individualistas de la "jungla"? Que tropezó un día con cierto

microbio, el primero de su vida. El microbio le hizo una monería en la trompa, hincándole su sutil aguja. No preparado para semejantes combates, el pobre elefante sucumbió.

—Yo os lo aseguro: a fuerza de fiarlo todo al "grupo", acabaréis por no hacer nada por vuestra cuenta, ni rascaros ni nada. Cada uno descansará en el otro, y todos aguardaréis a que los demás os cultiven vuestro propio jardín. Y pasará lo que aconteció cuando la Sociedad del Clamor Unísono, que nos cuenta Holmes, un médico norteamericano.

PARÁBOLA DE ¡BOO!

Alguien soltó la idea de que si todos los hombres gritaran al mismo tiempo, el clamor llegaría a la Luna. Los periódicos acogieron la idea. Se constituyó la Sociedad del Clamor Unísono, la cual determinó un plazo de diez años y fijó la hora para lanzar el consabido clamor. Había que dar tiempo a que se educaran las gentes.

Se hizo una adecuada distribución de cronómetros entre las sucursales de todo el mundo. La exclamación en que se convino, previa encuesta y agitación de los partidos políticos (pues había, como en las teorías de la onomatopeya, la escuela "Guá-guá" y la "Bó-bó"), resultó ser "Boo", por una mayoría apreciable.

Un año antes de llegar el plazo, no se hablaba más que del ruido que se iba a oír. Un sabio propuso una nueva era: antes del ruido y después del ruido (A.-R., y D.-R.). Se creyó —pues a esta pequeña experiencia podían seguir otras—, se creyó cercana la hora de la fraternidad universal.

Llegado el momento, todos los hombres abrieron tanto las orejas para mejor oír el clamor, que nadie se acordó de lanzar el reglamentario "Boo", con excepción de un habitante de las islas Fidji y de una señora de Pekín. De suerte que nunca, desde el día de la creación, la Tierra había estado tan silenciosa.

—Si me queréis creer —concluía el individualista—, que cada vecino limpie la nieve de su puerta y ande por la noche

con una linterna en la mano; que cada cual cumpla sus deberes personales, y nunca estará mejor la república. En efecto: el secreto de la política consiste en procurar que la suma no sea inferior al conjunto de los sumandos; consiste en contrariar el viejo proverbio latino, y hacer que los senadores sean varones cuerdos, a fin de que el senado nunca pueda ser una mala bestia. Y esto sólo con mis reglas puede obtenerse.*

Del perfecto gobernante

Ya se entiende que el perfecto gobernante no era perfecto: estaba lleno de pequeños errores para que sus enemigos tuvieran donde morder. De este modo, todos vivían contentos.

El pueblo tampoco era perfecto: lleno estaba de extraños impulsos de rencor. Cada año, el gobernante entregaba a la cólera popular una víctima propiciatoria por todos los errores del año.

Había dos ministros: uno de la guerra, otro de la paz. El ministro de la guerra era muy prudente y metódico, porque en esto de declarar la guerra hay que irse con pie de plomo, y en esto de administrarla, con manos de araña. El ministro de la paz era muy impetuoso y bárbaro, a fin de dar a los pueblos ese equivalente moral de la guerra, sin el cual, durante la paz, los pueblos desfallecen.

El gobernante procuraba que todas las ruedas de su gobierno giraran sin cesar, porque el uso gasta menos que el abandono. De tiempo en tiempo, al pasar por las alcantarillas, dejaba caer algunas monedas, que luego distribuía entre los que habían bajado a buscarlas.

Un día advirtió el gobernante que los funcionarios no cumplían con eficacia sus cargos: el servicio público era para

* Sobre el microbio y el elefante, ver *Marginalia*, 2ª. Serie, México, 1954, p. 202; Epílogos de 1953, n° 26.

ellos cosa impuesta, ajena. Entonces dejó que los funcionarios se organizaran en juntas secretas y sociedades carbonarias, con el fin de mandarse solos.

Desde aquel día, el servicio público tuvo para los servidores del Estado todo el atractivo de un complot. Ellos encontraron en el desempeño de sus deberes los deleites de los Siete Pecados, y el pueblo prosperaba, dichoso.

Diógenes

Diógenes, viejo, puso su casa y tuvo un hijo. Lo educaba para cazador. Primero lo hacía ensayarse con animales disecados, dentro de casa. Después comenzó a sacarlo al campo.

Y lo reprendía cuando no acertaba.

—Ya te he dicho que veas dónde pones los ojos, y no dónde pones las manos. El buen cazador hace presa con la mirada.

Y el hijo aprendía poco a poco. A veces volvían a casa cargados, que no podían más: entre el tornasol de las plumas, se veían los sanguinolentos hocicos y las flores secas de las patas.

Así fueron dando caza a toda la Fábula: al Unicornio de las vírgenes imprudentes, como al contagioso Basilisco; al Pelícano disciplinante y a la misma Fénix, duende de los aromas.

Pero cierta noche que acampaban, y Diógenes proyectaba al azar la luz de su linterna, el muchacho le dijo al oído:

—¡Apaga, apaga tu linterna, padre! ¡Que viene la mejor de las presas, y ésta se caza a oscuras! Apaga, no se ahuyente. ¡Porque ya oigo, ya oigo las pisadas iguales, y hoy sí que hemos dado con el Hombre!

La norma

*Des paroles inconnues chanteront-elles sur vos lèvres,
lambeaux maudits d'une phrase absurde?*

Mallarmé

Hay palabras que se deslizan y nos abren el corazón como una espada fría y sutil. A veces convidan a la locura, y a veces a la prudencia. Se caen de la portezuela de un coche; ruedan desde una ventana a la calle, articuladas entre un suspiro y un bostezo. Y nadie las advierte. No hacen más ruido que el de un guante que se deja caer.

Yo he oído a dos niños preguntarse si las mariposas tejen nidos como los pájaros; pero —efectos de la mala literatura— la pregunta me pareció artificial, hecha para los museos de frases. Y me desvié con indiferencia.

En la edad en que erais tan locos que hubierais llamado al jilguero para hacer sonar el cascabel; cuando la petulancia del primer bigote quiere pasar por virtud, yo oí, al azar, un “¡Efectivamente, efectivamente!”, pronunciado con todo el aplomo del que todavía quiere tener aplomo, del que quiere echar la primera amarra al barco de la vida, y que valía de por sí todo un madrigal.

Pero nada vale lo que sorprendí ayer tarde.

Por la calle han pasado dos señoras, charlando. La más joven dice a la más vieja:

—Cambian los colores, cambia todo; pero lo que queda siempre es el azul marino.

El origen del peinetón*

Día de feria. La catedral, oscura y desierta. San Justa y Santa Rufina bajan de la peana: un salto, un vago fru-fru de sedas. Nadie las ha visto. Y salen por esas calles de Dios...

Como tantas mujeres, una de ellas saca un espejito del seno, y se van arreglando por la calle. Pronto los mantos son mantones, y se las tomaría por dos guapas mozas de Sevilla. Al paso oyen piropos.

Pero se han olvidado del halo, y sobre el casco de sus peinados se ve, desde lejos, un resplandor.

Y la gente:

—Son dos reales hembras.

—Pero ¿qué llevan en la cabeza, que brilla tanto?

—Es que se han puesto un peinetón.

* Ver, antes, “Rumbos cruzados”, n° 17.

Del hilo, al ovillo

Tenía razones para dudar. Volvió a casa inesperadamente.

La casa estaba desierta.

En el vestíbulo, una madeja de lana, abandonada, yacía en el suelo; era la lana con que su mujer estaba tejiendo no sé qué, por matar el tiempo... o por tener pretexto de andar siempre con los ojos bajos. Bien lo comprendía él.

—Todo está muy claro —se dijo—. En la lucha, o lo que sea, la labor ha caído al suelo.

Pero la madeja se desarrollaba hacia el pasillo en un infinito hilo de lana azul.

—Sigamos el hilo —pensó—. Por el hilo se saca el ovillo.

Y, saltándole el corazón, empuñó el revólver.

El hilo azul corría por el pasillo, entraba en el comedor, salía después por la otra puerta...

Y él lo seguía de puntillas, anhelante, guiado en aquel laberinto de dudas y pasiones por el hilo azul. En su conciencia había una sombra impenetrable, cortada por un hilo azul infinito.

El hilo seguía su camino misterioso. "En el otro extremo del hilo —pensaba él— está la ignominia. ¿Tal vez el crimen?" Y tenía miedo de sí mismo.

El hilo atravesaba un salón y, ya agitado por evidentes palpitaciones, se escurría por debajo de la puerta del fondo.

Y vaciló ante aquella puerta: ¿sería mejor desandar el camino y llevarse a la calle, como robado y a hurto, el secreto de su felicidad? ¿Sería mejor ignorarlo todo? El hilo, fiel, le ofrecía el camino de la fuga.

Al fin, haciendo un esfuerzo de serenidad, seguro de que el revólver no se dispararía solo en su mano crispada, abrió la puerta...

Hecho una bailarina rusa, en un verdadero océano de lana azul, sobre el tapiz de la alcoba, luchando con manos y patas, el gato —un precioso gato blanco, verdadera nube de candor— se revolcaba, gozoso.

Junto al gato, en el sillón habitual, sin una sonrisa, inmóvil, ella —siempre enigmática— lo contemplaba sin verlo.

El cocinero

Un gran letrero: —“Cocina”— llamaba la atención del transeúnte. Junto a la puerta, los sabios hacían cola, como en los estancos la gente el día del tabaco. Cada uno llevaba una bandeja, con toda pulcritud y el mayor cuidado. Sobre la bandeja, un capelo de cristal. Y bajo el cristal, una palabra recién fabricada en el gabinete, mediante la yuxtaposición de raíces y desinencias de distintos tiempos y lugares.

El cocinero —hombre gordo y de buen humor— iba cociendo aquellos bollos crudos, aquellas palabras a medio hacer, con mucha paciencia y comedimiento.

Metía al horno una palabra hechiza, y un rato después la sacaba, humeante y apetitosa, convertida en algo mejor. La espolvoreaba un poco, con polvo de acentos locales, y la devolvía a su inventor, que se iba tan alegre, comiéndosela por la calle y repartiendo pedazos a todo el que encontraba.

Un día entró al horno la palabra “artículo”, y salió del horno hecha “artejo”. “Fingir” se metamorfoseó en “heñir”; “sexta”, en “siesta”; “cátedra”, en “cadera”. Pero cuando un sabio —que pretendía reformar las instituciones sociales con grandes remedios— hizo meter al horno la palabra “huel-

ga” y se vio que resultaba “juerga”, hubo protesta popular estruendosa, que paró en un levantamiento, un motín.

El cocinero, impertérrito, espumó —sobre las cabezas de los amotinados— la palabra flotante: “motín”; y mediante una leve cocción, la hizo digerible, convirtiéndola y “civilizándola” en “mitín”. Esto se consideró como un gran adelanto, y el cocinero recibió, en premio, el cordón azul.

Entusiasmados, los sabios quisieron aclarar el enigma de los enigmas, y hacerlo deglutible mediante la acción metafísica del fuego. Y una mañana —hace mucho tiempo— se presentaron en la cocina con un vocablo enorme, como una inmensa tortuga, que apenas cabía en el horno. Y echaron el vocablo al fuego. Este vocablo era “Dios”... Y no sabemos lo que saldrá, porque todavía sigue cociendo.

El trueque

Símbolo: producto de la economía intelectual. Símbolo —común denominador de valores—: la moneda. A cambio del esfuerzo que nos ahorra, nos hace perder el sentido del valor directo de las cosas: lo que vale, junto a la montaña, la nube; o junto al suspiro, la maldición: cosas que un salvaje nunca ignora.

Los hombres de la era del trueque han de haber sido muy perspicaces, profundamente analíticos, muy sensibles al peso, dimensión, sustancia y calidad de las cosas; unos artistas consumados.

¿Cómo había yo de adivinar, por ejemplo, que cuatro tarjetones para unos retratos de familia me iban a costar lo mismo que un paraguas, que ocho tomos de la *Home University Library* con sobreprecio de guerra, que cuatro “archivadores” de cartón, que un par de zapatos no muy finos, que ciento sesenta pasteles, que ocho kilos de azúcar, que ciento sesenta postales y que dos sacos de herraj para el brasero?”

V Todos nosotros

* Ver “La *bernardina* y el trueque mudo”, en *Marginalia*, 2ª serie, México, 1954, págs. 112-116.

1. Un propósito

Hemos dado algunos en suspirar por los días de la Enciclopedia, echando de menos en los escritores el estudio de ciencias definidas, y lamentando tal vez que las nociones artísticas del estilo no se contrasten siempre —oh Buffon— con la observación de las realidades metódicamente analizadas. Yo vuelvo los ojos a mi *alma mater*, a mi Escuela Preparatoria, orbe armonioso de conocimientos generales; tiemblo de pensar que la ciencia me deja atrás; examino con curiosidad, y casi con emoción, los libros de Einstein; discuto por las noches, con mis vecinos, para identificar esa y la otra estrella, y tengo por amigo predilecto al doctor en insectos y alimañas, Fabre, el del Aviñón, cuya lectura recomienda tanto Julien Benda, este intelectualista de ceño fruncido y mal humor.

No es aventurado pensar que en esta afición me acompañan muchos. No es aventurado esperar que el gusto por las lecturas científicas acabe por imponerse otra vez. Ya el antiintelectualismo llegó a sus extremos. 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 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 absorberlo todo por los tentáculos del misterio. El instinto trabaja en nosotros, a pesar nuestro: no vale la pena de 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... Cosa sagrada el sentimiento: vivimos de rodillas ante él. Pero ¿no es verdad, Jean Cocteau, soldado de la extrema izquierda de Francia, no es verdad que el arte no debe ser un perpetuo *chantage* sentimental? Algunos, aquí y allá, en todo el mundo, hemos comenzado a entendernos a guiños de ojos. Vamos a hacer una cruzada por lo que hay de superior en el hombre. Vamos a conquistar, a fuerza de brazo si hace falta, el respeto para las alas. Hemos dado algunos en suspirar otra vez por lo que hay en nosotros que nos acerca al ángel. Fray Luis de Granada hace decir, llorando, al abad Isidoro: "Lloro porque me avergüenzo de estar aquí comiendo manjar corruptible de bestias, habiendo sido criado para estar en compañía de ángeles y comer con ellos el mantenimiento divino".

2. Una lección

Con todo, seamos cautos, y todo sea por mesurada manera.

¿Habéis reflexionado en la vida de Mme du Deffand? Es una caricatura intensa del siglo XVIII, y una cruel lección para los creadores del hombre artificial. El demonio de la razón —el orgullo de la razón— se había apoderado de aquellas generaciones. Cuando Voltaire declaraba: "El hombre es por cierto un animal superior, pues es el único capaz de satisfacer sus necesidades cuando no las siente", formulaba —puede decirse— la máxima de su tiempo. Sin duda que el intento de innovación —engendrador de nuevos "hábitos" en la Naturaleza, como diría, más tarde, "nuestro" Lamarck— es una de las consignas que el hombre ha traído a la tierra. Ya he dicho otra vez que, por este camino, el hombre ha inventado la sonrisa,* que es madre de la libertad. Pero sepa bien el innovador que esta bufonada trascendental del querer humano expone al hombre a los eternos castigos. Mme du Deffand torció la vida. A última hora, la vida se vengó de ella con una venganza blandamente sentimental. Mme du Deffand (el Voltaire hembra) —cuentan sus biógrafos— se acuesta a las seis de la mañana y se levanta a las cinco de la tarde. Es mujer,

* El suicida, Obras completas, III.

y se burla del sentimiento. El sentimiento le repugna como cosa tegumentosa y anterior al orden humano. A los treinta años está agotada. Con todo, por milagro de debilidad hercúlea, vive más de ochenta. No conoció el amor oportuno. Había sido educada —lo menos posible— en un convento de París. El gran Massillon desistió de inculcarle nunca el respeto de lo respetable. “Denle un catecismo de a cinco sueldos”, se limitó a aconsejar con despecho. Un día la casaron con el marqués aquél, y el marqués, al poco tiempo —el pobre—, tuvo que echarla de su casa. En la corte corrompida de la Regencia, ella es el personaje a la moda. Sin hogar —sin aquel remedo de hogar siquiera, con que solían contentarse los hombres del Setecientos—, las aventuras de su vida no admiten la excusa de la pasión. “Yo no tengo temperamento; en mi vida no hay novela”, confiesa. Enviuda, es rica, intriga en la corte, ensaya la religión en vano y no le importa la patria. Pero le preocupan los cuidados del cuerpo, la digestión, la siesta, el resfriado. “El claro de luna os enternece, y por eso creéis amarme”, le dice a uno de sus amantes, al presidente Hénault. Y a otro, a Pont-de-Veyle: “¡Es admirable! En tantos años, ni una nube en el horizonte, ni una disputa. ¿No será, amigo mío, porque, en el fondo, somos muy indiferentes el uno para el otro?” Y el caballero, desengañado: “Muy bien pudiera ser, madama”. De la Naturaleza piensa lo que aquel personaje de Wilde, que encontraba más confortable el sillón fabricado por el más modesto obrero de Morris. Sólo le entusiasma la lectura y, cuando perdió la vista, se hacía leer mientras conciliaba el sueño —es decir, de seis a nueve de la mañana—, por un inválido veterano. ¡Oh sutil! Ya ciega del todo, asiste a los saraos y teatros y, heroica en su frivolidad, no pierde función de pantomima...

¡Pero la venganza! ¡La venganza!... Las furias acechaban en la sombra. Mme du Deffand tenía setenta años y estaba completamente ciega cuando le fue presentado un hombre de cincuenta, un gentleman seco e inteligente, que es como

una viñeta simbólica de su siglo: Horace Walpole. Y he aquí que se apodera de ella un extraño amor; he aquí que le nace un fuego insaciable, mezcla de ternura maternal y pasión tardía. Walpole, que temía al ridículo más que al infierno, la llama al orden constantemente. Y de aquí esa correspondencia apasionada en que se ve combatir a Mme du Deffand contra un sentimiento del que ella misma había hecho donaire, y que el mismo objeto de su amor le censura...

Estaba ciega, y alargaba —ansiosa— las manos.

3. El otro extremo

Pero ¿y la educación sentimental, oh Flaubert de nuestra ferviente adolescencia? (*Una madre*: "Mi hijo es muy sensible; vais a verlo. Hijito mío: ¿sabes que mamá se te va a morir?" Y el niño llora). ¿Y el pecado de enseñar a leer a los niños en un libro lacrimoso y doliente? Otra vez he escrito contra el *Corazón*, de Amicis, en que las más inocentes travesuras tienen consecuencias de pecado mortal:

De aquellas páginas lacrimosas, donde siempre hay niños que sufren y criminales voluptuosidades de dolor; donde un chico no puede arrojar una bola de nieve sin que, precisamente, le estrelle los lentes a un anciano y lo deje ciego, conservamos, para toda la vida, un recuerdo casi ensangrentado... El niño travieso, de Mark Twain, entra en la despena, en la oscuridad de la noche y, a tientas, junto al frasco de veneno encuentra siempre el de mermelada. En Amicis asistimos, invariablemente, al envenenamiento del niño que quiso probar la mermelada.*

¡Corazón! La palabra me pone en guardia, como al alienista un atisbo de enajenación en su paciente. ¡Corazón! Este misticismo de las vísceras no me entusiasma, cierto. Y aun creo que pertenece a esa era equívoca del pudor humano, en que

* *Simpatías y diferencias*, "El cine: La educación sentimental", *Obras completas*, IV.

los sociólogos han descubierto, por ejemplo, que la imagen del pie —hecho tabú— sirve para aludir a ciertos secretos sexuales. La pobre Margarita María, en su contemplación anatómica, ve por todas partes la copa sangrienta del corazón, y se vuelve cada vez más inútil. En la enfermería, todo lo descuida. La destinaron a la cocina, pero tuvieron que quitarla de allí porque todo se le caía de las manos. El "cordicocolismo" de la Alacoque no está lejos de la aberración de aquel personaje de Poe que, magnetizado por los dientes de su prima Berenice, acaba por arrancárselos en un momento de ausencia mental. Tal actitud es, antropológicamente, anterior a la adoración de los ojos de Atenea —o Santa Lucía— que, por lo menos, son los signos de la inteligencia. Me encanta Góngora cuando dice:

La más bella niña
de nuestro lugar,
viendo que *sus ojos*
a la guerra van,

donde otro hubiera dicho "su corazón". Y aplaudo a Sainte-Beuve cuando hace notar a Lamartine que abusa mucho —en el prefacio de sus *Confidencias*— de la palabra "corazón", al explicar el dilema en que se vio de vender la tierra de sus padres, que eran su corazón, o el manuscrito de sus *Confidencias*, que era también su corazón al desnudo; por lo cual le faltó el corazón para firmar el acta de aquella venta, y consintió en el desgarramiento del corazón que era el aceptar la venta del manuscrito.

"Y cerré los ojos... y escogí con el corazón".

No conozco nada más triste, comentaba el severo crítico, que esta prodigalidad de corazón derramada con el fin de ocultar lo que el autor no hace más que estar ostentado. Y añade que, en cambio, podía haber tenido mayor recato para hablar de su madre y de su propia hermosura.

Y hay un paralelo instructivo: por una parte, el rapto casi sensual con que Lamartine habla de la belleza de su madre; y,

por otra, aquella piadosa palabra de Racine —hombre sensible, éste sí— al evocar el recuerdo de su padre:

...et Toi que je n'ose nommer.

Psicología dialectal

1

Advierto, desde que piso tierra de España, que se apodera de mi mente un esfuerzo de traducción. ¡Y soy un discípulo de las disciplinas lingüísticas del siglo de oro! ¡Cuánto mayor no será el esfuerzo para cualquier hijo, plenamente dialectal, de mi pueblo!

La pluma en la mano me obliga a un lenguaje en cierto modo internacional. Pero, en mi primera reacción verbal ante los fenómenos de la vida, yo siento que siento en una lengua levemente distinta de la peninsular.

En esta levedad del matiz está el conflicto. ¿No habéis notado que los italianos nunca logran completamente hablar con pureza en español? Dígase lo mismo del portugués, del brasileiro. Como su lengua se parece a la nuestra, les salimos a medio camino, para entenderlos, y les basta con traducirse a medias. Así, muchos de los míos pasarán por España sin percatarse de que no sentían, del todo, en peninsular.

2

Me ocurre pensar que esta desviación dialectal puede servirnos de índice para ir construyendo una teoría de

nuestra sensibilidad diferente, americana y hasta —en mi caso— mexicana.

¿Qué es un dialecto? Una descendencia en vías de emancipación. (Que puede, claro es, prosperar o no). El hijo que alcanza la mayoría es, a los ojos del padre, un dialecto de la familia. Se le parece: se diferencia apenas. De este “apenas” nace —irremediable— la guerra entre el padre y el hijo, que es el fermento de la historia.

Interroguemos al hijo nuevo: el dialecto es el porvenir.

Y mejor que mejor si buscamos aquellos cristales de la lengua —frases hechas, monedas de la expresión corriente— que han perdido su equivalencia o nunca la tuvieron en el seno de la lengua madre.

3

“¡Ahora que me acuerdo!” —o, más literal: “¡Hora que me acuerdo!”— se oye gritar al mexicano. Busco el circunloquio español que reproduzca el estado de ánimo en que este modismo germina. Lo busco en vano. Quiere decir algo muy complejo: significa, en suma, un cambio de régimen de la conciencia; vuelco brusco, más de la voluntad que de la razón, para aquel que, cogido en un orden o proceso de ideas, y subyugado por el gradual magnetismo de éstas, se emancipa de pronto; “se acuerda” de que sus estímulos verdaderos llevan otro rumbo, opuesto casi siempre al que se ha dejado imponer.

“¡Hora que me acuerdo!” es grito de desesperación o de entusiasmo, inmotivados mientras no se baja a los lechos de la subconsciencia.

“¡Hora que me acuerdo!” grita el que, entregado a las lágrimas, oye de pronto, dentro de sí mismo, borbollar una surgente vital que lo empuja a reír sin causa.

“¡Hora que me acuerdo!” grita el que se dispone a morir o matar, después de haber soportado un trecho a los enemigos que lo cercan.

“¡Hora que me acuerdo!” denuncia un tesoro de fe, una mística energía —que nuestra escéptica madre peninsular ha perdido un poco— para entregarse a la providencia o la buena estrella.

“¡Hora que me acuerdo!” anula, de súbito, cualquier provocación exterior que nuestra ley interna no haya sancionado.

“¡Hora que me acuerdo!” ahuyenta el temor de la muerte y de la otra vida.

“¡Hora que me acuerdo!” devuelve su eficacia teológica a la resolución de los hombres bravos.

“¡Hora que me acuerdo!” es el salto de nuestro leopardo contra la jauría de miserias que lo están acosando.

“¡Hora que me acuerdo!” es la carga de caballería del alma.

4

Pero hay más: estas humildes palabras —que el último maleante pronuncia, antes de jugarse el todo por el todo “entre los tiros de la policía”, como en el poeta— esconden la electricidad de un logogrifo divino: a la hora de optar por la línea absoluta de la conducta; a la hora de confiarse, todo, a la perfección sin compromisos, nuestro hombre dice que se “acuerda”. “Se acuerda”, como Platón.

Luego la imagen de lo perfecto es cosa gustada en otra vida. Luego hubo, antes, una hora en que pactamos con Dios, y en que recibimos el bautismo de su Verdad. Luego ser puro, ser nítido, ser directo, ser absoluto, ser perfecto, es “acordarse”.

Y así, entre la confusa yerba de los dialectos, recogemos —insospechada— una estrella que se había caído del cielo incorruptible.”

* Así se escribió originalmente. Pronto hubo que rectificar: estas generalizaciones sobre la “psicología de los pueblos” son siempre muy aventuradas.— 1952.

“ Se me ocurre relacionar esta página con “El imperio dialectal de la se” (*Simpatías y diferencias, Obras completas*, V) y con “Aduana lingüística” (*La experiencia literaria*, Buenos Aires, 1942, págs. 163-171). Además, algún pasaje del artículo “José Moreno Villa en México”, *Marginalia*, 1ª serie, México, 1952, p. 28, donde, años después, me veo confirmado por las observaciones que, a su vez, hace Moreno Villa respecto al habla mexicana.—1953.

Entre humoristas

Sobre la poesía como estado juvenil de la mente se ha dicho todo. Pero el humorismo ¿es también una juventud, una transición? Me resisto a creerlo. La juventud es seria, como la pureza de su ideal, y el humorismo tiene de malicia madura lo que le falta de entusiasmo heroico. Odiseo —cuadragenario— es sufrido y sutil, tiene famosas humoradas. El joven Telémaco es tan sólo recto y valiente. El humorismo participa de la cachaza y del gusto por la comodidad, propios de los años obesos. El humorismo es sanguíneo, duerme la siesta, anda todo el día en pijama y pantuflas y, a veces, se muere de congestión (Fatty, Chesterton).

¿Concebís al humorista joven? A menos que sea de edad indefinible, superior al tiempo y su contemporáneo y, aunque siempre grato y simpático, muy lejano del perfil amplio y gravemente juvenil de un Apolo. ¿Un humorista joven? Sí, cuando tiene, como el personaje de Queiroz que gusto de evocar, veinte siglos de orgía literaria en el alma, o cuando tiene una carita de ratón (¡ya sé por quién lo dices!) que lo mismo puede convenir al joven que al viejo. No, si se conviene en que el humorismo es una plenitud burguesa de los cuarenta años, como casi define alguno. “Desafío a ese joven

—decía Flaubert, refiriéndose a Leconte de Lisle—, desafío a ese joven a que me haga reír”.

Pero es que hay otro humorismo heroico, metafísico, romántico, trágico: el de Heine, que es perenne juventud, pálida esbeltez, pobreza sin lecho. Al contrario del humorismo del Arcipreste de Hita, que recuerda la situación —casi oficial y administrativa— del clérigo barrigudo que se arregla con el ama. (Aquí prescindo del enamorado de doña Endrina, y supongo que el Arcipreste es “el otro”). Hay un humorismo que come y duerme, y ése sazona con los años. Hay un humorismo que reza y canta, y ése no sazona, sino que galvaniza la vida en un frío de acero, de espada.

Mal de libros

VI Yo solo

Hay mal de libros como hay mal de amores. Quien se entrega a ellos olvida el ejercicio de la caza y la administración de su hacienda. Las noches, leyendo, se le pasan de claro en claro y los días de turbio en turbio. Al fin, se le seca el cerebro.

Y menos mal si da en realizar sus lecturas, y el romanticismo acumulado por ellas lo descarga sobre la vida. Pero falta componer el otro Quijote: la *Historia del ingenioso hidalgo que de tanto leer discurrió escribir*. Leer y escribir se corresponden como el cóncavo y el convexo; el leer llama al escribir, y éste es el mayor y verdadero mal que causan los libros.

Montaigne se quejaba de que haya pocos autores: la mayoría no son sino glosadores de lo ajeno. Schopenhauer lamenta que sean tan escasos los que piensan sobre las cosas mismas: los más piensan en los libros de otros; al escribir, hacen reproducciones; otros, a su vez, reproducen lo que aquéllos han hecho, de modo que en la última copia ya no pueden reconocerse los rasgos del bello Antínoo.

Tales autores, a imitación de la deidad antigua, no pisan el suelo: andan sobre las cabezas de los hombres; que si tocaran la tierra, aprenderían a hablar.

La técnica y la imitación
(*Análisis de un sentimiento confuso*)

Un día, en las Mantequerías Leonesas, admiré la sabiduría de un hombre. Yo, que no sé comprar nada, procuro aprender de los que saben. Mi hombre se acercó a pedir un cuarto de kilo de jamón.

Por aquí comienza mi asombro: no tengo la menor idea de los pesos ni las dimensiones, de lo que puede ser un metro ni un cuarto de kilo de nada, de nada. A veces quiero pasar por conocedor: se me antoja cualquier golosina por la calle. Entro en la tienda, vacilo. Cuando el vendedor, con su firmeza habitual y su aire terrible, me pregunta de qué clase la quiero, y si ha de ser tanto o tanto más, soy tan miserable como el estudiante sometido a un interrogatorio de exámenes. Ignoro las marcas, las clases, las categorías comerciales de las cosas. Y en cuanto a las proporciones numéricas, mi temperamento es completamente algebraico: intuyo la filosofía de las dimensiones, pero nunca acierto con las cantidades aritméticas: nunca sé decir lo que mide una pared o el número de habitantes de una ciudad. En cambio, pocas veces yerro al apreciar la mayoría o minoría relativa de las cosas, la tendencia a crecer o disminuir, el progreso o la decadencia.

¿Cuánto, cuánto podrá ser un cuarto de kilo de jamón, y para cuántos puede bastar? Y estudio atentamente la conducta de mi héroe.

Pero mi héroe advierte que apenas han comenzado a cortar la pieza y exclama:

—No lo quiero. Apenas va por la punta. Tiene todavía más grasa que carne. No hay magro. No lo quiero, no. ¿A qué hora irá por la mitad?

—A media tarde más o menos —dice el vendedor sin inmutarse, y como habituado a que le hagan observaciones semejantes.

—Pues volveré —dice mi héroe. Y yo creo que, en efecto, volvió a media tarde, y encontró el jamón tal como le convenía, y lo compró y se lo llevó a su casa, y se lo comió.

Y medito, con verdadero asombro, en esta serie de actos tan sencillos. Y me siento incapaz de haber hecho otro tanto.

Nótese, en efecto, la cantidad de nociones estáticas y dinámicas que implica la conducta de este comprador maravilloso, espejo de compradores de jamón.

1º El jamón consta de dos partes (véase la rectificación más adelante): la carne y la grasa.

2º La carne es preferible a la grasa.

3º Dada la forma geométrica del jamón, y la distribución de sus capas, la grasa es más abundante que la carne hacia la punta, y la carne va siendo más abundante que la grasa a medida que la pieza se va cortando hacia la base. Esta proporción es de una necesidad geométrica seductora, dado el ensanche cónico del jamón. Mucho se podría decir de la elocuencia de este fenómeno.

4º En consecuencia de lo anterior, cuando apenas se ha comenzado a cortar (a vender) un jamón, no hay que comprar. Hay una relación de tiempo entre el buen estado del jamón y la rapidez de la venta. Esta relación es conocida, empíricamente, por el práctico que corta el jamón. (Y aquí, en mi conciencia, veo girar, engranzados en un mecanismo de

relojería, unos relucientes discos de acero, y veo caer en una bandeja de cartón encerado unas rebanadas finísimas como hojas de papel, y apetitosas como hostias evanescentes).

Me aprendí la lección, y otro día quise yo aplicarla.

—¿Cómo? —exclamé con aplomo—. ¿A un conocedor como yo le ofrece usted ese jamón? No lo quiero. Apenas va por la punta. ¿A qué hora irá por la mitad?

El vendedor aceptó mi reprensión, como si fuera la cosa más justa y merecida del mundo.

—Vuelva usted a primera hora de la tarde —me dijo simplemente.

Cuando volví, ya se había acabado el jamón.

Pero si mi fracaso actual fue espantoso, todavía mi fracaso potencial, mi fracaso posible, era más desconcertante y más capaz de aniquilar la moral de un comprador tímido. En efecto: por casualidad averigüé más tarde que el jamón no consta de dos partes, sino de tres, y que bien pude haber llegado en el preciso momento en que el corte transversal del jamón revelaba, en vez de dos, tres capas geológicas, y que ante un tercer elemento cuyo valor técnico y palatal yo desconocía por completo, mi espanto no hubiera tenido límite. En efecto, averigüé que el jamón, además de grasa y carne, esconde —¡oh traición!— su parte de hueso. Y desde entonces siento, atravesado en la garganta, el hueso posible del jamón.

Pero descubrí que el niño y el perro se habían alejado ya, jugando; y me sentí abandonado ante el crepúsculo.

El problema

Hace años, mi hijo, que estaba muy tierno, empezaba a distinguir las realidades y a expresarlas a su manera.

Una tarde, una de esas tardes de Madrid de todos colores —que en otras tierras no se dan sino con eclipses de sol, y aquí, a veces, se repiten durante un mes—, contemplábamos, desde un descampado, el cielo trémulo.

Por donde termina la ciudad, un gran perro, en un terraplén, callaba, como nosotros, tratando de entender aquello. El cielo no se estaba quieto un instante y el perro — y nosotros — teníamos un vago anhelo de ladrar a las nubes.

Nubes negras y nubes blancas, como dos principios enemigos, se combatían en las alturas del aire.

El perro y el hombre, en vaga comunión de terror cósmico, no hablaron. Pero el niño dijo de pronto:

—Papá —y señalaba aquel caos—. ¿Y Dios “echa” lo blanco y lo negro?

El perro se volvió a mirarme, como si quisiera comprender mi respuesta.

—¿Lo negro y lo blanco? ¿O sólo lo blanco, o sólo lo negro? Hijo mío, te diré: los persas imaginaban...

Los senderos de la inteligencia

Mi hijo, que no había probado nunca el tocino y sentía hacia él un extraño misonéismo, no se dejaba convencer. Y yo:

—Tómalo con pan. ¡Si no sabe a nada!

Porque los padres queremos que nuestros hijos aprendan, cuanto antes, a tolerar las cosas horribles de este mundo. Es el deber.

—¡Si no sabe a nada!

Al fin, mi hijo consiente. Comprueba que no sabe a nada. Y, como está aprendiendo a leer, los conocimientos —los átomos ganchudos del conocimiento— se le traban por modo muy singular, y observa:

—Es verdad. Con el pan y la carne, no sabe a nada. Es como la letra "H", que se escribe y no se pronuncia.

El coleccionista

I. POR QUÉ YA NO COLECCIONO SONRISAS

He dejado de coleccionar sonrisas —a que antes fui tan aficionado— porque la experiencia del trato humano al fin enseña que se abusa más de la sonrisa que de la risa. Es más difícil fingir una risa que una sonrisa. Y los hombres suelen usar de la sonrisa como ripio social, para llenar todos los huecos de la conversación, o suplir las frases rituales del saludo, la despedida, el agradecimiento, la enhorabuena y demás mecánica de la cortesía.

"Yo mismo que, a fuer de especialista, he procurado en lo posible que mi sonrisa tenga siempre un contenido sustancioso y real, me sorprendí hace pocos meses dando un pésame con una sonrisa: una sonrisa externa, obligada, inconsciente, disciplinaria, muerta. Desde entonces desconfío mucho de las sonrisas.

"La sonrisas sólo me interesan ya cuando vienen a ser, como alguna otra vez lo he dicho,^{*} el fulgor de un pensamiento solitario; de un pensamiento que tiene henchida del todo la conciencia, y se va escapando, manando, en breves vibraciones faciales. Entonces las sonrisas tienen el valor de

^{*} *El suicida, Obras completas, III.*

una confesión, y hay que recogerlas con el ánimo tembloroso y codicioso. Pero, adquirido el hábito de distinguir estas sonrisas de las otras —de las sonrisas muertas—, ya no hay que preocuparse más; hay que pasar de largo. Dios escoge a los suyos: las buenas sonrisas se coleccionan solas. Por eso he dejado de coleccionar sonrisas desde hace algunos meses.

“Además, hay ya muchos aficionados; el mercado ha perdido su virginidad encantadora de antaño; entre la viciosa oferta y la excesiva demanda, los valores justos han desaparecido. Cualquiera mujer vende a precios fabulosos una sonrisa embustera, recién fabricada, pretendiendo que es una sonrisa Luis XIV o una sonrisa Directorio.

“Y no es que las falsificaciones carezcan necesariamente de valor, no. Hay, por ejemplo, sonrisas ‘sevillanas’, que valen por sí mismas mucho más que las de cuño oficial; las hay hechas por la noche en casa, de tapadillo, que no se pagarían con nada. Pero es que al verdadero coleccionador le puede gustar el artículo falsificado, a condición de que se lo propongan franca y expresamente como artículo falsificado. Yo tenía por ahí, arrumbadas en mi colección, dos o tres sonrisas completamente artificiales, hechizas, por las cuales he pagado varios años de adoración rendida. Pienso, entre los demás despojos de mi tesoro, legarlas a mis amigos para experiencia.

“Hay, sobre todo, algo que me inquieta: he dado en pensar que la sonrisa es una risa sin entrañas, una risa insalubre, sin eficacia vital; una risa que se ha vuelto loca y ha olvidado su propósito a medio camino, como flecha que se pierde en el aire. He dado en pensar que la sonrisa es una risa marchita, que ha crecido falta de luz y aire —planta blanquecina y sin sol—, anémica, raquítica, con unas piernecitas flacas y un cuerpo jorobadito; que la sonrisa es una risa de mal humor; una risa a la que tuercen el pescuezo a última hora: una ‘catarsis’ mancada, un desahogo que se arrepiente.

“Yo sé bien, en mi fuero interno, que todas éstas son malas ideas. Antes, en mi mejor época, aunque tales ideas me asalta-

ran, no me inquietaban ni hacían mella. Las tenía yo descontadas de antemano. Lo que me importaba era llegar a las almas colgado del hilo de araña de una sonrisa, como el amante que trepa hasta el balcón por las trenzas de oro de Ruiponce.

“Entonces solía yo perseguir con dolor la entrevista imagen de una Gioconda callejera, y era mi oración favorita aquella página de Pater dedicada a descifrar los mil y un sentidos del lienzo de Leonardo, de aquella insondable sonrisa, ‘siempre adornada con un toque siniestro’, perseguida siempre en múltiples tanteos juveniles en torno a los trazos del Verrocchio, que un día se deja aprisionar, adormecida al halago de las flautas de los bufones, como una paloma viva que cae, poco a poco, bajo el hipnotismo de la serpiente.

(Es más antigua que las rocas que la circundan; como el vampiro, ha muerto ya muchas veces y ha arrebatado su secreto a la tumba; y ha buceado en mares profundos, de donde trajo esa luz mortecina en que aparece bañada; y ha traficado en telas extrañas con los mercaderes de Oriente; y fue, como Leda, madre de la Elena de Troya y, como Santa Ana, fue madre de María; y todo esto no significa más para ella que el rumor de aquellas liras y flautas que la hacían sonreír, ni vive ya todo ello sino en la delicada insistencia con que ha logrado modelar sus rasgos mudables y teñir sus párpados y sus manos...).

“...Pero imaginad lo que sería una Mona Lisa exagerada, por la fatiga, en bruja ganchuda y rugosa; pues algo semejante ha venido a ser el misterio de la sonrisa para el coleccionador hastiado. Y cuando se llena uno de malas ideas, hay que cambiar de ambiente, de oficio. He dejado de coleccionar sonrisas, en busca de algo más serio, más directo, más cristalino”.

2. AHORA COLECCIONO MIRADAS

“Ahora colecciono miradas. Los ojos son unas ventanas por donde entra y sale la conciencia a toda hora. Hay conciencias de gusto amargo, y otras de gusto dulce. Las hay cálidas, las

hay gélidas. Las hay que tienen el frío cariñoso de la primavera, o el calor discreto del nido. Todo eso se gusta por los ojos. Ese abandono de los ojos —ese “impudor”, exageraba Longino— nos cura un poco, nos revive un poco a los que estamos hastiados de descifrar sonrisas. Esa tremenda confesión de los ojos ha logrado al fin devolverme las emociones que me embotó el abuso de las sonrisas. Una mirada me sumerge en suaves delirios: “siembra mi corazón de estrellas”. Y, a poco de interrogarlas, no hay mirada que no responda: todas se entregan.

“Y voy, bajo los árboles de la primavera, como un Don Juan de las miradas, sorprendiendo, robando fuegos rojos, azules, fuegos castaños, fuegos grises. Las hay que convidan con la serenidad zarca de Atenea, y las hay que arrastran a la negra meditación del búho. Y éstas y las otras se me antojan: se me antojan imperiosamente como al sediento el vino.

“Cuando veo venir unos ojos abiertos (no todos los ojos abiertos están abiertos), de esos que van —sin saberlo— derramando el contenido secreto, hay algo que se estremece en mí: algo como un escozor de quemadura que quiere ser quemada otra vez. En este delicioso rebusco del dolor, “¡Quiero que me quemen esos ojos!”, digo al pasar. Y soy tan desdichado cuando pasan de largo, como Dante con su Beatriz, junto al puente aquel donde ella no quiso devolverle el saludo.

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

El mal tiempo

I

En los días nublados es el soñar despierto, dejando revolar por la sala los fuegos fatuos del espíritu.

Cuando vuelva la primavera habrá sol y toros, e iremos por toda la calle de Alcalá en carretela abierta: Nieves a mi izquierda, y Milagros a mi derecha. Tendrán las promesas de la flor en la cara.

Pero no iremos a los toros. El coche se desviará levemente, e iremos a dar fuera de Madrid.

¡Cómo reirán, cómo enredarán *sur l'herbe*, hasta que salga la luna, mientras les resbala hasta el seno ese frío alegre de la primavera!

2

El hielo ha llorado en las vidrieras. Me acerco: sí, el paisaje de cristales es cosa seductora. ¿Y la nevada? El cielo, negro; la tierra, blanca...

Eso, el primer día. Pero ¡no me den a mí ciudades de azúcar o de bicarbonato de sodio, que resultan —a tercero día— ciudades de traicionera estearina, fondo de barro!

3

¡Ay, amapola de mi tierra! Cuando yo no había sufrido todavía ¿cómo quieres tú que apreciara yo lo que me dabas?

(Tan, tan, tan, tan... ¡Señor! ¡Las cuatro, y ya es de noche!)

4

Ha salido el sol. ¡Aleluya! Arden las veletas. El aire anda loco de gusto. Hoy se encuentran todos los mendigos un escudo de oro.

Desnuda la mañana su dorado puñal
y canta el gallo de oro que hay en la Catedral.

La melancolía del viajero

A veces, los que vuelven de un largo viaje conservan para toda la vida una melancolía secreta, como de querer juntar en un solo sitio los encantos de todas las tierras recorridas.

La *Odisea* no nos hace asistir a los últimos días de Ulises. Cuando Ulises hubo recobrado sus playas y arrojado de su palacio a los pretendientes, dando así término a la gran empresa de su vida, ¿quién duda que se abrió a sus ojos una melancólica perspectiva de ocios y recuerdos, en las noches inacabables de Ítaca, junto a la afanosa rueca de Penélope? Se puede huir a la seducción de las sirenas, amarrándose bárbaramente al mástil. Pero ¿cómo olvidar después las canciones de las sirenas? Apenas ha reposado Ulises, y ya anuncia a su fiel Penélope que nuevos trabajos le reclaman: "Los dioses —le dice— me mandan recorrer todavía muchas ciudades, hasta que no encuentre la tierra de los hombres que ignoran el mar y que cocinan sin sal sus alimentos". La larga ausencia y los trabajos habían quebrantado seguramente la gallardía de Ulises. Penélope tampoco era ya la que él había dejado, porque, con ser plaza inexpugnable, no había podido resistir al asalto de los años, comprobando la sentencia de Calderón:

que a lo fácil del tiempo
no hay conquista difícil.

Había cenizas en las inextintas ascuas del hogar. Ya no sabía Ulises qué desear más —como todo el que ha recorrido mucho mundo—: si el reposo o las aventuras. Hombre que ha perdido su centro, casi nunca vuelve a recobrarlo. ¡Ay! Los que viajan por mar y tierra han de tener un corazón hecho a todos los embates de la alegría y el duelo, y un ánimo de renunciamiento casi de santos. Temen regresar a sus playas, y las desean. No encuentran a la vuelta lo que habían dejado a la partida. Ya no saben dónde ha quedado la tierra y la casa que soñaban. En vano los consuela el poeta:

*Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
ou comme celui-là qui conquiert la Toison,
et puis est retourné, plein d'usage et raison,
vivre entre ses parents le reste de son âge.*

Ulises tiene que seguir viajando, como piedra condenada a rodar. Él cuenta que los dioses lo mandan... Algunos hemos creído siempre que ya Ulises lo único que quiere es volver a la pecadora Isla de las Canciones.

Romance viejo

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

Una lectura crítica

Isla de las canciones

Tieko Yamaguchi Miyazaki

Ricardo Marques Macedo

En su precioso texto “Valoración de *Cartones de Madrid*”, Alfonso Rangel Guerra ofrece un resumen biográfico de Reyes cuyo comienzo parece oportuno aquí transcribir:

Cuando en 1914 Venustiano Carranza ascendió al poder, uno de sus primeros actos de gobierno fue cesar en masa a todo cuerpo diplomático que había servido a Victoriano Huerta. Esta decisión dejó fuera del servicio diplomático a Alfonso Reyes. En estas condiciones, Reyes pudo pensar en abandonar Europa y volver a México. Sin embargo, la opción que tomó en ese momento fue la de dirigirse a España para intentar la acción de permanecer en Europa, lo que significaba optar por la acción más difícil: vivir de la pluma, es decir, tomó la decisión de permanecer en tierra española para buscar en ella la posibilidad de sostenerse escribiendo. Y así lo hizo tomando el tren rumbo a Madrid en busca de fortuna. En vez de regresar a México, optó por trasladarse a España.¹

A estas informaciones añadimos: tras recibir el título de abogado en 1913, se trasladó en 1914 a España, donde, en 1920, fue nombrado segundo secretario de la Legación mexicana, encargado de Negocios en España (1922-1924); fue ministro en Francia (1924 hasta 1927), embajador en

¹ Alfonso Rangel Guerra, “Valoración de *Cartones de Madrid*”, en *Cartones de Madrid*, ed. José Javier Villarreal (Monterrey: Facultad de Filosofía y Letras UANL, 2019), p. 69.

Argentina (1927-1930), embajador en Brasil (1930-1936), y nuevamente embajador en Argentina (1936-1937).

Son datos que importan como parte de su biografía por las implicaciones contextuales para comprender más hondamente, con más pertinencia, cuestiones propiamente literarias que se le presentan a los lectores, principalmente a los estrictamente no pertenecientes al mundo hispánico. La más inmediata: la dualidad Europa-Latinoamérica. ¿Qué significa, en palabras de Rangel Guerra, "sin embargo, la opción que tomó en ese momento fue la de dirigirse a España *para intentar la acción de permanecer en Europa*"? Y aquí se trata de esa cuestión: una lectura de *Calendario* desde una perspectiva americana pero no hispánica. Una postura que significa una pérdida y una ganancia. La primera, porque nos exige buscar lo implicado pero no evidente al ser Reyes una personalidad de Hispanoamérica; por otra parte, la ganancia, o sea, lo que el otro, el mexicano, en la otra punta del continente, alumbra de esta manera, lo nuestro, lo brasileño.

Todos conocemos el pensamiento del sociólogo Thorstein Veblen que, según refiere Borges, se preguntaba por qué los judíos

sobresalen intelectualmente en paradójica circunstancia de que el judío, en tierras occidentales, maneja una cultura que le es ajena y en la que no le cuesta innovar, con buen escepticismo y sin supersticioso temor. Es posible que mi resumen inútil o simplifique su tesis; tal como la dejo enunciada, se aplicaría singularmente bien a los irlandeses en el orbe sajón o a nosotros, americanos del Norte o del Sur. Este último caso es el que me importa, en él descubro, o quiero descubrir, la clave de la obra de Reyes.²

Mutatis mutandis, es lo que nos proponemos desde nuestra perspectiva exterior al mundo hispánico, pero americano: al descubrir la clave de Reyes, tal vez se nos aclare la nuestra, ya que vivíamos entonces las mismas preocupaciones. Y descu-

² Jorge Luis Borges, *Borges en Sur* (Buenos Aires: Emecé, 1999), p. 60.

brir a Reyes implica considerar que de este deambular por varios países europeos —centrales y no centrales— y de aquí del sur del continente en Argentina y Brasil, resulta una cosecha y un rumiar de culturas que pertenecen a lo que se engloba en la denominación Cultura occidental, a la que pertenecemos y no pertenecemos. El tiempo de ese largo transcurso, como indican las fechas arriba indicadas, lleva a preguntarse qué de esa cultura y cómo repercutió en el espíritu de ese ciudadano de una nación en vías de crearse, en la constitución de una personalidad que se reflejará en obras literarias.

En su introducción a la edición de 1989 de *Cartones de Madrid*, publicada por el Fondo de Cultura Económica, Héctor Perea hace referencia al "efervescente Madrid de entonces"³ y lista las calles y barrios por donde tal vez anduvo Reyes. La misma línea de pensamiento se podría decir de lo que se observa ahora en la introducción del propio Reyes a su libro *Calendario*, cuya comparación con la de Perea al libro anterior muestra diferencias que no se pueden ignorar. Y la más importante en este momento se ubica en la efervescencia cultural del dominio sociogeográfico abarcado por el nuevo libro: muchísimo más amplia, heterogénea, rica. Un contexto inmediato que le proporcionaba y motivaba una inmersión diacrónica y una expansión sincrónica sin fronteras, como atestiguan sus mismos textos.

Para el lector que se inicia en Alfonso Reyes con las dos obras citadas, es decisivo que el orden de ese recorrido se haya dado cronológicamente. Ya indicado en el título, el mundo enfocado en *Cartones* es Madrid, o por lo menos España, de 1914 a 1924, año de su publicación. Dominio enmarcado por la nota que abre, en la que el escritor saluda y dedica "A mis amigos de México y de Madrid".⁴ Una página y media;

³ Héctor Perea, "Introducción", en *Cartones de Madrid* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), p. 19.

⁴ Alfonso Reyes, *Cartones de Madrid* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 47.

el tono pareciera que pretende disculpar su impertinencia de huésped a los españoles y la modestia a los mexicanos: “¿Necesito explicaros que sólo he querido reunir, en este cuaderno, esos primeros prejuicios de la retina, esos primeros y elementales aspectos que atraen los ojos del viajero?”⁵ El ojo, la retina, es el órgano y el sentido para entrar en contacto y captar, para leer el nuevo y ajeno mundo.

En la referida introducción del libro explicita: “Poco a poco, me fui convenciendo de que el ibis o la flor de loto eran letras y que, juntas, tenían un sentido que era menester descifrar”.⁶ ¿Sería esa revisión o enriquecimiento de perspectiva la que se realiza en el nuevo libro, producto de diez años de estancia en España? (*Calendario* se publicó en 1924). El texto que introduce *Calendario*, denominado “Voluntario”, y que fue sacado de un discurso al Ayuntamiento en 1922, impacta por la diferencia en todos los sentidos:

ha tenido la suerte de recorrer la vida multánime de la ciudad fuera de los estrictos carriles oficiales, en casas y calles, iglesias y teatros, plazas, jardines y parques, ateneos y cafés, redacciones y bibliotecas, centros de investigación y posadas de estudiantes; porque los azares afortunados le han permitido abarcar un campo de experiencias que va desde el Palacio Real —corona simbólica de Madrid— hasta ese pintoresco caos del Rastro [...].⁷

Ese nombrar sucesivamente los (muchos y heterogéneos) espacios —significativamente “fuera de los estrictos carriles oficiales”— cobra un sentido que no es el mismo de las calles señaladas por su nombre en la ajena introducción de *Cartones de Madrid*. Son ahora signos de significados a la espera del momento de presentarse en la escena, como una promesa, librándose del riesgo de la abstracción generalizadora. La

misma ausencia de pudicia le conduce a nombrar, democráticamente, los dos términos —opuestos en su valor— del arco que cubre el sentido global: “el Palacio Real —corona simbólica de Madrid” y “ese pintoresco caos del Rastro”. Enseguida, un nuevo enfoque se presenta: “andar entre los recuerdos del pasado Madrid”, preservado en lugares, casas, por entidades y personajes —Mesonero Romanos, Museo de Artillería, Platerías, Huerta del Regidor Juan Fernández, etc.— que constituyen significantes de significado ya asentados por la historia y la cultura, revividos, experimentados por alguien del otro lado del Atlántico. O sea, a la sincronía de los primeros se añade la diacronía de los segundos.

Pero lo más sugestivo, nos parece, está en cómo se refiere al Rastro: “ese pintoresco caos del Rastro, donde los últimos despojos de la vida urbana parecen precipitarse en un metafísico desorden que es toda una fábula sobre la vanidad de las cosas humanas y el retorno del polvo al polvo”. Ahí resuenan intertextualmente discursos varios de la cultura europea, que parece encontrar su traducción en lo que viene resumido en seguida: “Mesonero Romanos, cuyo esqueleto se conserva como disecado en ese plano-relieve de la Villa”. En esa imagen visualmente expresiva ¿podría vislumbrarse implícita en la experiencia de Reyes una metodología arqueológica y de palimpsesto como conducta que le permite desprenderse de lo inmediato, lo concreto de la realidad de Madrid, de España, para acercarse a ese plano metafísico al que se refiere en la cita anterior, y que constituye la marca más significativa del cierre de varios de sus textos? Justamente en ese trayecto de interpretación, al cerrarlo o iluminarlo con el recuerdo de figuras culturales europeas, principalmente, se denuncia la relación de Reyes con la cultura matriz europea. Una opción cuyo otro término —inolvidable— está presente significativamente en el cierre de esa nota introductoria en que la imagen “se atrevió a competir”, expresión apasionada de un deseo y de coraje; no suena simplemente como retórica de

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 273.

resonancia clásica, sino que apunta exactamente la problemática central enfocada:

[...] a un hijo de la Nueva España, un gran mexicano que se atrevió a competir con Lope en los corrales de la Comedia: don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, vecino de Madrid entre 1615 y 1639, cuyo nombre invoco, a manera de santo y seña, al penetrar en la Casa de la Ciudad.⁸

Santo y seña, atrevido y competidor paisano, espejo de la necesidad de no desechar la cultura madre para ser lo que buscaba el regiomontano. Además, al lado de Alarcón, que acude a través de los tiempos, allí están, contemporáneo, el dominicano Pedro Henríquez Ureña, el recuerdo del amigo José Vasconcelos, o el compañerismo de otro ilustre latinoamericano, Jorge Luis Borges, fundamentales para la personalidad cultural de Reyes.

1

Entre otras, la realidad inmediata de las calles de Madrid, de los ciegos y lazarillos, de *Cartones*, la retoma *Calendario*, a la que iluminan referencias a pensadores, filósofos, poetas ilustres de la historia occidental desde su origen, los cuales parecen acudir como autoridades que legitiman el discurso de Reyes, conocimiento y vivencia que emulan los de un brasileño un poco posterior a Reyes: el novelista Guimarães Rosa (1908-1971). La asimilación de la cultura europea no se presenta solamente de esta forma explícita. Además de su competencia lingüística, de dicción elegante, elevada, con opciones retóricas originales, otra se le reconoce: el manejo de las modalidades de textos, de varias dimensiones y estructuras, transformándolas como parte de su forma de argumentación. Una variedad bastante más amplia que la del libro anterior, testigo de la maestría literaria desarrollada por su autor: crónica, ensayo, escenas, monólogo.

⁸ *Idem.*

Sobresalen los textos cortos, que exigen del escritor una maestría más firme, por lo sintéticos, por lo que implican, sugieren. Está allí, por ejemplo, el recurso de la vieja parábola, cuyo propósito inherente a este género le sirve para ironizar. Y al mismo tiempo para sacudirle el polvo y actualizarla. Son apropiaciones de estructuras narrativas que reciben de su talento creativo una modernización incontestable, originalmente personal. Un rasgo está en el postergar para el cierre la clave del sentido del texto, mantenida insospechada. Ejemplo de ese manejo discursivo es la corta narrativa "Del hilo, al ovillo", en la que se atrapa al lector en la aparente utilización del *topos* popular del ovillo de lana que se deshace por su hilo suelto. La estrategia discursiva obliga al lector a seguir el hilo recorriendo un espacio en dirección a otro, como si, según el cliché, al final se encontrara un gato juguetero. Pero lo que allí nos sorprende es el cuadro de una mujer sola, solitaria, inmóvil, meditabunda. Toda la intertextualidad europea antes pensada como posible se pone en duda irónicamente: la acción pragmática de Penélope tejiendo expertamente su manto, el hilo de Ariadna que le garantiza salvar a Teseo, o los dos hermanitos abandonados en la floresta. ¿Sería la sugerencia del espíritu mismo de esa mujer la que resulta al final en una imagen cerrada, misteriosa, intrigante, defraudando principalmente la mirada masculina?

Apropiándose, pues, de esa variada y rica modalidad textual, Reyes aborda una igualmente rica variedad de temas, lo que le obliga a dividir el libro en partes cuyas denominaciones pueden sugerir un diseño patético: "Tiempo de Madrid", "Teatro y museo", "En la guerra", "Desconcierto", "Todos nosotros", "Yo solo".

Son textos que en el estilo testimonian la herencia académica puesta a prueba y certificada en la labor de traducción de obras fundamentales. Mediante imágenes originales, Reyes logra reproducir con pormenores una escena, un ambiente, una figura, de manera resumida pero captando con precisión

el sentido. Une a veces a la literatura popular y su mundo, la literatura elevada, con figuras prototípicas que el escritor deconstruye, provocando el gozo del encuentro inesperado de viejos conocidos. De la misma manera, acusa la impropiedad de la denominación "drama realista" y ejemplifica su idea con las estrategias teatrales de Ibsen, Bernard Shaw y Eurípides; o defiende la posibilidad de una danza sin música, no imitativa, sin anécdota: que fuera sólo músculos.

Puede decirse, empero, que esa feliz variedad estructural y temática es controlada por una enunciación dominada por un *pathos* casi único, que se podría traducir como un sentimiento matizado por la tristeza, por el aburrimiento, el pesimismo, la melancolía, a resultas de la incomunicabilidad, de la falta de sentido. De ahí esta constante ironía crítica o crítica irónica, burlona, de la cual son ejemplos aquella charla de "Tópicos de café", donde no se dice nada, y citamos: "Rueda por las terrazas de Alcalá —calle arriba, calle abajo— un vago rumor de almas en limbo";⁹ además de las líneas en "Junto al brasero": "Al bajar del tranvía, entre la oscuridad de los árboles, los racimos de luz eléctrica que sólo se alumbran a sí mismos"; y "Sólo los camareros aplaudían a las pobres artistas. Sus amigos, una que otra vez, para quedar bien, au-llaban algo".¹⁰

Tal vez el único que escapa de esa visión negativa es el texto —comparativamente largo— que abre "En la guerra": crónica apologética, de imágenes épicas al gusto romántico, dedicada a Guynemer, al niño aviador o aviador niño que se transfigura míticamente al desaparecer en el aire de Bélgica, en la Primera Gran Guerra. El tono, empero, vuelve pronto al anterior en piezas cortas. Son fragmentos sacados del ambiente de la guerra, en que el escritor, cortándolos en unidades de escenas, descubre sentidos que trascienden el contexto

⁹ *Ibid.*, p. 278.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 275-276.

de la guerra. Sobresale la escena que lleva el título "La cave, o de la nueva refundición social". Vale la pena simplemente transcribirla. Se encuentran reunidos

en un té del filólogo Wilmotte [...], Gonzague Truc, una partera, Marcelle Tinayre, y un médico negro, el doctor Wanya, gran personaje de ébano [...].

¿Quién pudo mezclar esta sociedad tan abigarrada?

—*La cave, mon cher ami, la cave*— ha dicho Wilmotte.

"En tiempo de bombardeo, los vecinos de todos los pisos íbamos a dar, juntos, al sótano.

"Y el sótano nos hizo amigos a los de arriba como a los de abajo."

El sótano es el crisol donde se funde y refunde la nueva sociedad de París —y del mundo!¹¹

2

Esta problemática de cómo considerar la cultura europea frente al sentimiento de necesidad y obligatoriedad de construir una identidad propia en la nueva nación que despunta, se sabe que, si ocupaba todavía el espíritu de muchas mentes en ese tiempo, ganó espacio central en las labores intelectuales de dos grandes escritores, cada cual en los extremos del continente hispanoamericano: Reyes y Borges. De Borges, se conoce muy bien el ensayo "El escritor argentino y la tradición". En varios momentos discute este tema, convocando para ello el trabajo de Reyes.¹² La asimilación de la cultura occidental, como se dijo arriba, se benefició principalmente de la labor de traducción de obras clásicas y no sólo de escritores de otras lenguas modernas, principalmente del inglés y francés. Lenguas éstas ya "tan trabajadas que casi funcionan solas",¹³ reconoce el argentino. En tanto que el inglés apren-

¹¹ *Ibid.*, p. 310.

¹² *Cfr.*, Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión* (Buenos Aires: Emecé, 1957), pp. 151-162.

¹³ Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, "Su madre, Leonor Acevedo Suárez", en *En*

dido era el inglés literario, el castellano que conocían era el casero, confiesa Reyes. Persistía, pues, paralelamente a la asimilación literaria, el deseo de configurarse una cara propia, un perfil distinto en este lado del Atlántico. Y el dominio en que tal tarea se ofrecía inmediatamente era el de la lengua.

Era imprescindible reconocer, confiesa Reyes, que “hemos tenido que ir a buscar nuestros instrumentos culturales en los grandes centros, acostumbrándonos así a manejar las nociones extranjeras como si fueran cosa propia”.¹⁴ Pero pronto se da cuenta de que una distancia se interponía. Si de un lado reconocía que era “un discípulo de las disciplinas del siglo de oro”, y que “La pluma en la mano me obliga a un lenguaje en cierto modo internacional”,¹⁵ por otro siente:

Advierto, desde que piso tierra de España, que se apodera de mi mente un esfuerzo de traducción. [...] Pero, en mi primera reacción verbal ante los fenómenos de la vida, yo siento que siento en una lengua levemente distinta de la peninsular.¹⁶

Lo que entraña el conflicto ahí subrayado —“ante los fenómenos de la vida”, “la reacción verbal”— le conduce a la suposición de que “esta desviación dialectal puede servirnos de índice para ir construyendo una teoría de nuestra sensibilidad diferente, americana, y hasta —en mi caso— mexicana”.¹⁷ Sobre la diferenciación entre un uso dialectal y una lengua propia aclara Eni Orlandi (traducimos):

Éste es un problema que ha surgido desde el comienzo de la colonización en Brasil, pero que ha adquirido una fuerza y un signifi-

cado especiales a lo largo del siglo XIX. Durante todo ese tiempo, en ese período, el lenguaje imaginario osciló entre la autonomía y el legado de Portugal.

[...]

Por un lado, el vizconde de Pedra Branca, Varnhagen, Paranhos da Silva y los románticos como Gonçalves Dias y José de Alencar, fueron algunos de los que defendieron nuestra autonomía, abogando por nuestro idioma, el idioma brasileño. Por otro lado, los gramáticos y eruditos consideraron que sólo podíamos hablar un idioma, el idioma portugués, el resto eran sólo brasileirismos, tupinismos, escollos al lado del idioma real.

Y concluye:

Hay una composición de significados en nuestra memoria lingüística que funciona simultáneamente en diferentes movimientos simbólicos, cuando hablamos el idioma brasileño. Esto significa que hay una marca de distinción en la materialidad histórica de estos sistemas simbólicos que lleva el idioma brasileño con esta composición de significados. Ésta es la duplicidad, la heterogeneidad, la polisemia en el ejercicio del idioma en sí: el portugués y el brasileño no tienen el mismo significado. Son lenguas materialmente diferentes.¹⁸

Las cuestiones apuntadas por Orlandi se justificaban en las naciones latinoamericanas que seguían construyéndose literariamente, incluido Brasil, donde estuvo Reyes en el período mencionado. Era la época en que se renovaba —o se creaba realmente— nuestra literatura, con las propuestas del movimiento modernista. Referente a lo que aquí se discute, sería oportuno destacar, entre otros escritores, a Oswald de Andrade (1890-1954) que, con su estilo irónico y lleno de humor, ubicó su trabajo en el punto radical poético, en el lenguaje tomándolo como producto social. En su propuesta antropofágica (*Manifesto Pau-Brasil*, 1924; *Manifesto antropofágico*, 1933), defendía deglutir la influencia extranjera inevitable y generar en seguida algo totalmente nuevo, propio.

¹⁸ Eni P. Orlandi, “A língua brasileira”, *Ciência e Cultura* 57, núm. 2 (abril-junio 2005): pp. 29-30.

diálogo (México: Siglo XXI Editores, 2005), vol. 1, p. 284.

¹⁴ Alfonso Reyes, “Notas sobre la inteligencia americana”, en *Última Tule* (Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 87.

¹⁵ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 339.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Idem*.

En *Calendario*, sobre esta construcción de lo mexicano, de una cultura mexicana, de una lengua mexicana, objeto de varios otros textos de Reyes que aquí dejamos de indicar, se encuentra una graciosa pequeña pieza, "Tópicos de café", dividida en dos partes, en las cuales se centran dos escenas de charlas. La primera concluye con la ya citada imagen de la calle de Alcalá, ocupada por "un vago rumor de almas en limbo". La segunda, que se denomina monólogo y consistiría en el otro tipo de charla, dice:

—Este pueblo sólo prospera en la barbarie. [...] Es decir: sólo sabemos hacer lo absurdo. Porque aquí todo es al revés. Aquí sólo hacemos bien lo que no supone cultura previa, lo que no implica saber leer. Por ejemplo, matar toros, pintar... y escribir.¹⁹

O sea, escribir se pone al lado de matar toros, pintar. Sobre esa competencia, del escribir, sigue pronto otra crónica amorosa, "El consuelo":

Hay gente humilde para quien la única riqueza es ya casi el don de la palabra. Ha sido tan variable su suerte —siempre siendo mezuquina—, que su existencia no tiene verdadera unidad sino en el recuerdo. [...] las memorias de su pasado acuden fácilmente a sus labios. Todo su ser queda reducido casi a sus palabras. Relatan, con fechas y pormenores, los sucesos más insignificantes, en una cronología segura [...].

Sencillos, resultan retóricos por naturaleza; ignorantes, aprenden sabiduría a fuerza de oír, de ver y de hablar. Son maestros de la narración. Elocuencia verdadera, no buscada, como la suya, pocos escritores la alcanzan.²⁰

A esta pieza sobre el prototipo de narración y narrador ideales (¿estaría Reyes entre los que habrían alcanzado esta "elo-

¹⁹ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), pp. 278-279.

²⁰ *Ibid.*, p. 280.

cuencia verdadera"?) acercamos la penúltima (última a modo de cierre de la reflexión) de las meditaciones desplegadas a lo largo del libro, "La melancolía del viajero": "A veces, los que vuelven de un largo viaje conservan para toda la vida una melancolía secreta, como de querer juntar en un solo sitio los encantos de todas las tierras".²¹

Tras ese largo discurso en el que predomina el humor, la ironía, al lado del aburrimiento, de la tristeza, de lo grotesco, de la incomunicación, la charla de Reyes termina con un sentimiento predominante: melancolía. Imaginando la vuelta de Ulises a Ítaca, concluye:

Había cenizas en las inextintas ascuas del hogar. [...] Hombre que ha perdido su centro, casi nunca vuelve a recobrarlo. [...] No encuentran a la vuelta lo que habían dejado a la partida. Ya no saben dónde ha quedado la tierra y la casa que soñaban. [...]

Ulises tiene que seguir viajando, como piedra condenada a rodar. [...] Algunos hemos creído siempre que ya Ulises lo único que quiere es volver a la pecadora Isla de las Canciones.²²

²¹ *Ibid.*, p. 357.

²² *Idem.*

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emece, 1999.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". En *Discusión*, pp. 151-162. Buenos Aires: Emece, 1957.
- Borges, Jorge Luis, y Osvaldo Ferrari. "Su madre, Leonor Acevedo Suárez". Vol. 1, *En diálogo*, pp. 282-287. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2005.
- Orlandi, Eni P. "A língua brasileira". *Ciência e Cultura* 57, núm. 2 (abril-junio 2005): pp. 29-30.
- Perea, Héctor. "Introducción". En *Cartones de Madrid*, pp. 7-20. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rangel Guerra, Alfonso. "Valoración de *Cartones de Madrid*". En *Cartones de Madrid*, editado por José Javier Villarreal. Monterrey: Facultad de Filosofía y Letras UANL, 2019.
- Reyes, Alfonso. "Notas sobre la inteligencia americana". En *Última Tule*. Tomo XI, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Reyes, Alfonso. *Cartones de Madrid*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Las bellas artes en *Calendario*, de Alfonso Reyes

José Roberto Mendirichaga
Julieta Yáscara Leo

Para Alfonso Rangel Guerra,
siempre alfonsino

No fue fácil definir el análisis a realizar en el libro *Calendario*, de Alfonso Reyes, para esta edición crítica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, puesto que temas como el ritmo de Madrid, los tópicos de café, el alcance de la palabra, la Enciclopedia, los museos, la guerra y la paz, la imprenta, el caos doméstico, lo femenino, el individualismo, el silencio, la gobernanza, las mozas de Sevilla, la cocina, el comercio, el amor en las etapas de la vida, la literatura rosa, la traducción, las lenguas, el humorismo, el mal de libros, la comida, el afán de coleccionar, el clima, la melancolía del viajero y los recuerdos, resultaban, cada uno de ellos, una invitación al comentario.

Nos decidimos finalmente por el tema de las bellas artes en la obra del Regiomontano Universal, porque nos pareció que era lo que más merecía destacarse, siguiendo la edición de *Calendario* contenida en el tomo II de las *Obras completas* de Reyes, de la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica, primera edición de 1956 y primera reimpresión de 1976.

Introducción

Alfonso Reyes escribió en *Calendario* luminosos textos sobre el arte, como los siguientes, los que aparecieron desde la primera edición de 1924 en la colección Cuadernos Literarios, de Madrid, siendo editores Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa y el propio Reyes:

Las artes, juntas en el origen —acto sagrado, conjuro, plegaria o, finalmente, juego o adorno— se han ido diferenciando paso a paso.¹

Todo arte consiste en la conquista de un objeto absoluto, lograda en medio de las distracciones que por todas partes nos asaltan, y contando sólo con los útiles del azar.²

Hay, pues, una estética en y de Reyes, que queda de manifiesto igualmente en textos como *La experiencia literaria*, por ejemplo, donde señala: "El arte es una continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores. Lucha con lo inefable: 'combate de Jacob con el ángel', lo hemos llamado".³ Lo anterior ya manifiesto desde el primer libro, *Cuestiones estéticas*, "publicado por Ollendorff en París, y que salió de la imprenta Garnier el 28 de octubre de 1910 exactamente, aunque comenzó a vivir en las librerías al año siguiente".⁴

Existe el Alfonso Reyes diplomático, el promotor cultural, el impulsor universitario, el editor, pero está, sobre todo, el Alfonso Reyes escritor: poeta, narrador, crítico literario, fiel cultivador del género epistolar. Señala éste, nuevamente, en *La experiencia literaria*:

¹ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1976), p. 293.

² *Ibid.*, p. 299.

³ Alfonso Reyes, *La experiencia literaria* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 116.

Respecto a la forma, sin intención estética no hay literatura; sólo podría haber elementos aprovechables para hacer con ellos literatura; materia prima, larvas que esperan la evocación del creador. Por de contado, cualquier experiencia espiritual, filosófica, histórica o científica, pueden expresarse en lenguaje de valor estético, pero esto no es literatura, sino literatura aplicada. Ésta se dirige al especialista, aunque sea provisionalmente especialista. La literatura en pureza se dirige al hombre en general, al hombre en su carácter humano.⁵

¿Qué intentamos hacer en este ensayo? Bordar en torno a lo escrito por Reyes especialmente en *Calendario*, libro que forma parte del segundo tomo de las *Obras completas*, donde están también *Visión de Anáhuac* y *Las vísperas de España*.

Vamos, pues, a ubicar, partiendo del citado libro, lo que tenga que ver con las bellas artes, abordándolas de manera separada, a fin de que luego conformen un todo.

Nos moveremos en lo que Étienne Souriau planteaba al inicio de una de sus obras más conocidas:

Entre una estatua y un cuadro, entre un soneto y un ánfora, entre una catedral y una sinfonía: ¿hasta dónde habrán de llegar las semejanzas, las afinidades, las leyes comunes? Y, ¿cuáles son también las diferencias que podrían decirse congénitas? He aquí nuestro problema.

[...]

Nada más evidente que la existencia de una especie de parentesco entre las artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, son levitas en el mismo templo. Si no sirven a las mismas divinidades, sirven desde luego a divinidades análogas. Hermandad de las musas; compañerismo de los artistas, así manejen ellos el cincel o la estilográfica, el pincel o el arco; unidad de genio en todas sus modalidades [...].⁶

Aquí iniciamos el recorrido.

⁵ *Ibid.*, p. 71.

Líneas más adelante, agrega: "Mientras exista una palabra hermosa, habrá poesía", *ibid.*, p. 87.

⁶ Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes* (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), p. 7.

Arquitectura

No son muchas las referencias y descripciones a edificios españoles y de Europa en *Calendario*, pero Alfonso Reyes hace referencia al Palacio Real, "corona simbólica de Madrid",⁷ al Museo de Artillería⁸ y a la Parroquia de San Sebastián, "[...] donde hoy reposan oscuramente los restos de un hijo de la Nueva España, un gran mexicano que se atrevió a competir con Lope en los corrales de la Comedia: don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza [...]".⁹

Sin mayor descripción por parte de Reyes, se mencionan igualmente la Tenencia de Alcaldía y la Costanilla de los Desamparados,¹⁰ la Sinagoga de París,¹¹ la Iglesia de Fleurus, desaparecida a causa de los bombardeos de la Primera Guerra,¹²

⁷ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1976), p. 273.

El actual Palacio Real combina los estilos barroco y rococó, concluido en 1751, se quemó en 1734 y el nuevo palacio es obra de los arquitectos Filippo Juvara y Giambattista Sachetti. Para ésta y la mayor parte de las subsecuentes fichas, se ha acudido al sitio electrónico de Wikipedia.

⁸ Ahora también llamado Museo del Ejército.

⁹ *Ibid.*, p. 273.

En 1575 se levantó ese templo, cuyo diseño y obra fue del arquitecto Antonio Sillero, construyéndose posteriormente varias capillas en su interior. La tradición señala que en ese sitio se encuentran los restos de personajes como Lope de Vega y Ventura Rodríguez. El estilo de la iglesia es barroco. El templo fue seriamente dañado en 1936, durante la Guerra Civil, aunque fue restaurado en las siguientes décadas.

¹⁰ *Ibid.*, p. 282.

Toma su nombre del Colegio de Niños Desamparados, fundado en 1596.

¹¹ *Ibid.*, p. 283.

Diseñada por el arquitecto Alfred-Philibert Aldrophe e inaugurada en 1874. Su fachada es de estilo románico. Aldrophe diseñó igualmente el Hotel de Marigny, también en París.

¹² *Ibid.*, p. 307.

Fue la batalla de septiembre de 1914, donde franceses e ingleses derrotaron al ejército alemán.

los sótanos de París, que democratizaron a la sociedad,¹³ y la Catedral de Sevilla.¹⁴

Danza

Parecen ser dos las referencias a este arte en *Calendario*. Partamos de lo más popular; se diría, de lo más elemental, a la vez que sensual. Es el baile de salón practicado en sitios no muy familiares. En "Junto al brasero", Alfonso Reyes nos lleva por el "Dancing-Bombilla", el "Casa-Juan" y el "Florida". Por el paseo de Florida se llegaba a "La Bombilla", luego convertido en parque.

Leamos:

Al bajar del tranvía, entre la oscuridad de los árboles, los racimos de luz eléctrica que sólo se alumbran a sí mismos. Puebla la noche la música de los pianos mecánicos.

[...]

En el otro patio, el del tablado, las mesas, donde apenas hay gente.

[...]

Sólo los camareros aplaudían a las pobres artistas. Sus amigos, una que otra vez, para quedar bien, aullaban algo.

[...]

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.

[...]

Salieron dos hermanas bailarinas que parecen una sola parti-

¹³ *Ibid.*, p. 310.

Los sótanos, para librarse de los bombardeos.

¹⁴ *Ibid.*, p. 325.

La Catedral de Sevilla mezcla los estilos almohade y neogótico, entre otros. Su construcción fue de c. 1401-1507, un siglo. Charles Galter, maestro normando, fue uno de sus primeros constructores. El último cuerpo de la torre o Giralda es de Hernán Ruiz, ya en el siglo XVIII. El templo acoge los restos de Cristóbal Colón y de varios reyes de Castilla. La Catedral de Sevilla ha sido declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.

da en dos. Salió otra tan aburrida que pudo haberse ausentado, y nadie se hubiera dado cuenta.

Apareció la niña chillona y pequeña, que empieza siendo odiosa y acaba por gustarnos a todos, no sé por qué. Hace callar el aplauso y exclama: "En osequio al respetable público, después de mis números de programa, bailaré el bolero, acompañá de Niforo, u sea mi hermano".

El bolero resulta una pataleta rabiosa, tarantela y mal de San Vito, con saltos y contorsiones.

[...]

Y cuando sobrevino la estrella, la Corbalán, todos echamos a correr, dejándola con el alarido en la boca, para no perder el último tranvía de vuelta.

(¡Horror de la lucha por la vida, empujones, atropellos y moleduras a las dos y media de la mañana!).¹⁵

El anterior texto de Reyes recuerda uno similar, aunque éste más fuerte, que se publicó en el *Diario*, fechado en Madrid el viernes 2 de octubre de 1914:

Eduardo Colín, que está en la Legación mexicana, me lleva esa noche a los barrios bajos, cosa terrible en su mortecina quietud, sus calles de piedra, sus faroles de gas. A medianoche, Teatro Madrileño: público de caras fruncidas en cicatriz, que ruge, soez. Hampa que injuria a las cupletistas. La injuria de la calle de Atocha, como el piropeo de la calle de Alcalá, son amor represado, imaginación turbada.¹⁶

Pero no todo va a ser este tipo de danza. También está la de la bailarina y crítica Isabela Echessarry, vascongada de la Ópera de Buenos Aires, quien "baila sin acompañamiento de sonido o de ruido". Hay que leer "Motivos del *Laocoonte*", en *Calendario*: "La música —escribe [la dama] en *L'Oeuvre*— sólo sirve para corromper la idea plástica, perturbando la verdad interior que produce el ritmo de los músculos", a lo que replica Reyes:

Las danzas en silencio de la nueva sacerdotisa —"Andrómeda", "El hombre y el fantasma", "El hombre y su sombra"— quieren ser sinfonías musculares, pero con un asunto ideológico, externo a la ingenuidad del músculo. Así pues, no hemos llegado aún a la danza pura.

[...]

Mientras la danza describa o imite un asunto, no hemos salido de la prehistoria. La danza primitiva es mimética por buenas razones: tiene por fin, siendo operación religiosa, provocar el fenómeno que se desea: la lluvia, la cosecha fecunda, el cambio de estación, el fin de la peste, el logro del hijo. Y de aquí una mímica trascendental que no siempre comprendería un moderno —educado en la miserable escuela del realismo—. La mímica de la danza arcaica se justifica como único medio de obrar directamente sobre la naturaleza, atrayéndola también a danzar según el tema que la danza ritual propone o sugiere [...].¹⁷

Música

Culturalmente ligada a la danza, hay música en los *dancing-clubs*, en la zarzuela, en la ópera, en el arte coral, en los conciertos sinfónicos. En "La improvisación", Reyes refiere un evento artístico que combinó música y danza:

Se levanta una cortina; es Stravinsky, otra vez: llega de Suiza, por unas horas. Trae consigo el manuscrito de *Nupcias*, portento de música en acordes, con tibios arrullos de marimba, y un sobresalto de resonancias continuas que amedrentan y dejan ocioso el hilillo de la melodía.

Se levanta otra cortina: es Diaghilew, que vuelve de Londres, por unas horas. Trae en la mente, en el ánimo, en el ritmo de la respiración, esas danzas cruzadas que concibió el maestro coreógrafo.

[...]

Stravinsky y Diaghilew están en mangas de camisa, al piano; en tanto el coreógrafo Massine anota y anota, vibra junto al velador, trepada por dentro, baila con el alma.¹⁸

¹⁷ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1976), pp. 293-294.

¹⁸ *Ibid.*, p. 300.

Ygor Stravinsky (1882-1971) fue el autor de *El pájaro de fuego*, *Petrushka*, *La consagración de la primavera* y *Las bodas o Nupcias*, ballet, entre otras creaciones. Y Sergei Diaghilew (1872-1929) fue el empresario de los "Ballets Rusos", compañía

¹⁵ *Ibid.*, pp. 275-277.

¹⁶ Alfonso Reyes, *Diaria. 1911-1927*, tomo 1 (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), p. 13.

No deja de sorprender el profundo conocimiento de Alfonso Reyes de todas las bellas artes, lo que potencia su creación. A esta altura del capítulo, estamos ya algo familiarizados con la estética de Reyes, la que lo llevó a un manejo que el crítico James Willis Robb, en *El estilo literario de Alfonso Reyes*, calificó como "modos estilísticos",¹⁹ cuestión que igualmente advirtió en su reseña Amy Katz Kaminsky, de The Pennsylvania State University.²⁰

Pintura

A lo largo de toda la enorme producción literaria alfonsina vamos a encontrar múltiples referencias a la pintura de todas las épocas y, en general, a las artes plásticas. Un crítico que advierte este amor de Reyes por las artes plásticas es Alberto Enríquez Perea, quien en *Caminos de Alfonso Reyes* anuncia el proyecto denominado *Alfonso Reyes y los pintores*, en este caso aludiendo a la correspondencia entre el escritor regiomontano y el pintor español Gregorio Prieto, 1926-1931.²¹

En *Calendario*, intentando seguir el orden numérico de su índice, se pueden ubicar varios párrafos que se refieren a este bello arte. El primero de ellos es cuando en "La improvisación", al referir su encuentro en el "Savoy" de

donde se formaron muchos bailarines y coreógrafos de gran calidad. Encargó música para ballet a Ygor Stravinsky y a otros músicos como Claude Debussy, Maurice Ravel, Richard Strauss, Sergéi Prokofiev y Manuel de Falla. Más sobre Diaghilew se encuentra en *Calendario*, donde Reyes narra su vivencia al ser comensal del coreógrafo en el restaurante "Savoy" de Londres. Ver p. 298 de la edición citada.

¹⁹ James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura* (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), *passim*.

²⁰ Amy Katz Kaminsky, "El *Calendario* de Alfonso Reyes y una nota sobre *Cartones de Madrid*", *Nueva Revista de Filología Hispánica* vol. XXII, núm. 1 (enero 1973): p. 114.

²¹ Alberto Enríquez Perea, *Caminos de Alfonso Reyes* (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018), pp. 65-71.

Londres con el coreógrafo Sergei Diaghilew, apunta Reyes: "En un rincón, sin hacer caso de nadie, Bakst, el pintor de *Jerezarda*, construye, a golpe de tijera y pincel, unos juguetes mágicos, de cartón, que han de revolucionar el arte decorativo [...]."²²

El siguiente relato, que forma parte de "Las parábolas del individualista", describe al hipotético elefante higienizado que, a fuerza de cuidarlo en un laboratorio, perdió energía y fue derrotado por un simple microbio. Escribe Reyes: "Virgen de microbios, el elefantino crecía tan gracioso como una bailarina africana, y tan sonrosado como los desnudos de Rubens. Su piel como la seda oriental, se gastaba con la mirada."²³

Vale la pena señalar, junto con Amy Katz, la originalidad y valor de algunos de estos microcuentos contenidos en esta cuarta parte de *Calendario* y que se agrupan con el nombre de "Desconcierto". Apunta Katz: "[...] la cuarta sección de *Calendario*, trata sobre el caos esencial de la vida y los esfuerzos del hombre por imponer un orden".²⁴

Contenido en la sexta sección de *Calendario*, "Yo solo" incluye en "El coleccionista" unas apreciaciones sobre la pintura que no deben soslayarse, las que van ligadas al tema de las sonrisas. Escribe:

Entonces solía yo perseguir con dolor la entrevista imagen de una Gioconda callejera, y era mi oración favorita aquella página de Pater dedicada a descifrar los mil y un sentidos del lienzo de Leonardo, de aquella insondable sonrisa, "siempre adornada con un

²² Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1976), p. 298.

Léon Bakst (1866-1924) fue un pintor, escenógrafo y diseñador de vestuario, judío-ruso, que revolucionó las artes plásticas. Además de *Jerezarda*, algunas de sus escenografías fueron *Cleopatra*, *Carnaval*, *Narcissus*, y *Daphnis y Chloé*.

²³ *Ibid.*, p. 320.

²⁴ Amy Katz Kaminsky, "El *Calendario* de Alfonso Reyes y una nota sobre *Cartones de Madrid*", *Nueva Revista de Filología Hispánica* vol. XXII, núm. 1 (enero 1973): p. 111.

toque siniestro", perseguida siempre en múltiples tanteos juveniles en torno a los trazos del Verrocchio, que un día se deja aprisionar, adormecida al halago de las flautas de los bufones, como una paloma viva que cae, poco a poco, bajo el hipnotismo de la serpiente.²⁵

Escultura

Al parecer, nada se encuentra sobre esta rama del arte en *Calendario*, más que el título "Motivos del Laocoonte", en la segunda sección titulada "Teatro y museo". Bastaría decir que el título del ensayo, referido todo a la danza pero vinculado a la corporeidad humana mitologizada, alude a la obra *Laocoonte y sus hijos*, grupo escultórico atribuido a los artistas Agesandro, Polidoro y Atenodoro, ya de principios de la era cristiana, obra que se exhibe en el Museo Vaticano.

Teatro

Existen en *Calendario* varias referencias a este arte primitivo, que fue evolucionando a lo largo de los siglos y que mantiene vigencia plena en la actualidad. En "Teatro y museo", Alfonso Reyes incluye "El drama", texto en el que se refiere a Eurípides, a Henrik Ibsen y a Bernard Shaw. Para Reyes, "el drama realista es imposible" porque hay brincos en la obra. Escribe:

Cierto: podrá el drama —rompiendo con una de las llamadas unidades clásicas, la del tiempo— fingir que transcurren días, meses y años de un acto a otro, permitiendo así que, en el corto plazo de la representación, sucedan cosas inverosímiles. Pero ¿es esto realismo? ¿No nos ha causado risa a todos que, en el intermedio, le

hayan crecido al muchacho las barbas y los pantalones?²⁶

En "Los gestos prohibidos" se refiere a ciertas libertades incluidas en las obras y que tienen que ver con el toser, el estornudar y otras expresiones de nuestra animalidad humana, lo que han utilizado dramaturgos como Francisco de Quevedo, Juan Ruiz de Alarcón, Lope de Vega o Bernard Shaw.²⁷

Y para mostrar un ejemplo del buen teatro de ese momento, en "Ruth Draper o la nueva paradoja del comediante", Reyes escribe:

El espectáculo escénico tiene tres elementos principales: la escena, el traje o disfraz, y el gesto. Como Ruth Draper aparece siempre en la misma escena, y siempre se presenta con el mismo traje (apenas cambia, sobre la estabilidad de la robe, el tema voluble de los mantos), tiene que "crearlo" todo con el gesto.

[...]

Ruth Draper no recita monólogos: representa diálogos, llevando una parte de la conversación, y confiando la otra al silencio, a la sombra.

[...]

Pasa esta mujer tan singular por Madrid, dejando un rumor de lenguas extranjeras (francés, inglés, dialectos eslavos) y el recuerdo de su teatro casi vacío, donde algunos la escuchábamos con atención, deseando para la excelencia completa de su arte lo único que en efecto le falta: el encontrar un verdadero poeta que le componga sus dramas.²⁸

Cine

Casi nada es lo que Fósforo, escribió sobre el género en *Calendario*. En "Contra el museo estático" señala: "Queremos

²⁶ *Ibid.*, p. 287.

²⁷ *Cfr.*, pp. 289-290.

²⁸ *Ibid.*, pp. 296-297.

Ruth Draper (1884-1956), actriz norteamericana famosa por sus monólogos y monodramas representados en varias lenguas. Algunas de sus más famosas puestas en escena fueron: *La lección italiana*, *Tres mujeres y el señor Clifford*, *Doctores y dietas*, y *Una iglesia en Italia*.

²⁵ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1976), pp. 353-354.

Leonardo da Vinci (1452-1519), polímata del Renacimiento, autor de *La Gioconda* y *La última cena*. Estudió en Florencia con el pintor Andrea Verrocchio.

Walter Pater (1839-1894), por su parte, fue un crítico literario inglés e historiador del arte, quien estudió a fondo la obra y el estilo del florentino.

quemar los museos y fundar el museo dinámico, el cine de bulto, el film de tres dimensiones [...]",²⁹ lo que con los años, y más ya en el siglo XXI, se ha venido dando. Hoy se habla de una 4D.

Por otra parte, en "El otro extremo", donde critica cierta literatura sentimentaloides, en la que clasifica a *Corazón*, de Edmundo de Amicis, alude en la nota a su trabajo "El cine: la educación sentimental", contenido en *Simpatías y diferencias*.³⁰ En la quinta sección, "Todos nosotros", en "Un propósito", ya lo había apuntado:

Cosa sagrada el sentimiento: vivimos de rodillas ante él. Pero ¿no es verdad, Jean Cocteau, soldado de la extrema izquierda de Francia, no es verdad que el arte no debe ser un perpetuo *chantage* sentimental? Algunos, aquí y allá, en todo el mundo, hemos comenzado a entendernos a guiños de ojos. Vamos a hacer una cruzada por lo que hay de superior en el hombre. Vamos a conquistar, a fuerza de brazo si hace falta, el respeto para las alas.³¹

Literatura

Quizás debamos iniciar con un listado de aquellos poetas, escritores, dramaturgos, filólogos, oradores y filósofos a los que se refiere Alfonso Reyes en *Calendario*, los que pueden ser citados en el orden en que aparecen en la citada obra:

Ramón de Mesonero Romanos (273), Lope de Vega (273), Juan Ruiz de Alarcón (273, 289), Rodrigo Caro (276), Eurípides (287), Henrik Ibsen (288), Bernard Shaw (288), Miguel de Cervantes (289, 343), G.K. Chesterton (289, 333, 342), Francisco de Quevedo (289), Voltaire (290, 335), Jean-François Ducis (290), Alfred de Vigny (290),

²⁹ *Ibid.*, p. 292.

³⁰ *Ibid.*, p. 337.

³¹ *Ibid.*, p. 334.

Jean Cocteau (1889-1963), poeta, dramaturgo, diseñador, crítico y cineasta francés. Autor de *Orfeo*, *La máquina infernal*, *Los muchachos terribles* y la película surrealista *La sangre de un poeta*.

Charles Baudelaire (291), Salvador Díaz Mirón (293), Stéphane Mallarmé (293), Michel Georges-Michel (298), José Vasconcelos (299), Turoldo (303), Maurice Wilmore (310), Hesíodo (314), Fray Luis de León (317), Edgar Allan Poe (317, 337), Diógenes (323), Jean Cocteau (334), Fray Luis de Granada (334), Madame du Deffand (335), Jean-Baptiste Masillon (335), Oscar Wilde (336), Horace Walpole (336), Edmondo de Amicis (337), Luis de Góngora (338), Charles Augustin Sainte-Beuve (338), Alphonse de Lamartine (338), Jean Racine (338), José Moreno Villa (341), Heinrich Heine (342), Gustave Flaubert (342), Arcipreste de Hita (342), Laconte de Lisle (342), Michel de Montaigne (343), Arthur Schopenhauer (343), Dante Alighieri (355), Homero (357) y Pedro Calderón de la Barca (357).³²

Es en este arte, el literario, donde más nos vamos a extender, porque el propio Reyes lo hizo en *Calendario*. Es poética, y a la vez filosófica, su descripción del habla cotidiana madrileña en "Tópicos de café":

Así, a veces, durante varias horas: vagas alusiones en torno a una realidad que escapa a la mente misma de los que quisieran asirla. Una tenuísima corriente de evocaciones pasa cosquilleando el espíritu. No se define nada. Precisar, duele. —¡Oh, voluptuosidad! Rueda por las terrazas de Alcalá —calle arriba, calle abajo—, un vago rumor de almas en limbo.³³

En "El consuelo", de "El tiempo de Madrid", advierte Reyes cómo para la gente humilde, y aparentemente ignorante, el don de la palabra es "la única riqueza". Se muestra aquí el Reyes sencillo, de carne y hueso, sabio capaz de dialogar con el campesino español. Había un entierro en la ciudad:

³² *Ibid.*, *passim*.

³³ *Ibid.*, p. 278.

Era la hora sin consuelo; la ácida madrugada esparcía sus luctuosas cenizas. Vélamos desde la ventana la procesión de farolillos en pena y la calle de piedra sorda. [...] Y ese soplo helado que nace del miedo de la noche, hasta en mitad del regalado verano, se nos iba entrando por los huesos.

[...]

Al fin, con grandes trabajos, logramos hacer hablar al pobre viejo, y lo pusimos a contarnos su vida. Y entonces le oímos todo el arte de la podadera y de la azada, los preceptos de tratar las vides —como en Virgilio—, y averiguamos también que una piara de cincuenta cerdos se llama “vara”; que el cáñamo de Orihuela es el mejor para hacer alpargatas, porque es el más blanco y resistente [...]. Pero nuestros afanes fueron largamente recompensados, porque, al salir el sol, todavía vagaba la sonrisa por la cara del viejo, y en sus mejillas se habían desvanecido las lágrimas.³⁴

“Cómo descubrí que Teddy era español” es un relato lleno de humor e ironía, por lo de los “tres vuelcos” de los escritores del Siglo de Oro.³⁵ De “Teatro y museo”, aunque ya se adelantó bastante al referirnos al teatro, Alfonso Reyes se detiene en la técnica literaria de Ibsen, que es “obligar a los hombres a una sinceridad salvaje”,³⁶ lo que igualmente logra Shaw, aunque por el camino humorista. Y en “La improvisación”, parodia a su compañero del Ateneo de la Juventud, José Vasconcelos, y parece referirse a las tesis *De Robinson a Odiseo*, cuando la improvisación contribuye al milagro de crear la obra artística.³⁷

Viene el tercer apartado de *Calendario*, que es “En la guerra”. Y en éste encontramos elementos líricos, épicos y dramáticos. Asocia al piloto Guynemer, de la escuadra de

³⁴ *Ibid.*, pp. 280-281.

³⁵ *Cfr.*, p. 283.

³⁶ *Ibid.*, p. 288.

³⁷ *Cfr.*, p. 299.

José Vasconcelos (1882-1959) fue un abogado, escritor, político y educador mexicano. Autor, entre otros libros, de *Pitágoras, una teoría del ritmo*, *Ulises criollo* y *La raza cósmica*. Miembro del Ateneo de la Juventud.

las Cigüeñas, con el Rolando medieval.³⁸ “En el frente”, describe la alegría de los soldados aliados, pero también deja constancia del horror de la muerte, en Fleurus:

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. Los soldados lo lavaron todo en las propias aguas del Marne.

A veces, al escarbar, topábamos con alguna mano de esqueleto. Y más allá un letrero: “Alemanes desconocidos.” (Los que no llevaban papeles ni brazalete: la joya hermosa de la muerte).³⁹

En “Rancho de prisioneros”, Reyes pinta lo terrible de la guerra para los elementos de ambos bandos:

Cuando daban de comer a los prisioneros recién traídos, fatigados, torpes y hambrientos, aquellos soldados de cuarenta años, ya sensibles a las incomodidades del cuerpo, ya conscientes de las limitaciones del alma, se quedaban apoyados en el fusil, mudos, sin cambiar entre sí un guiño ni una mirada. Se entregaban al espectáculo: pensaban, pensaban...

Y veían comer, en silencio, al enemigo: fríos, absortos, como se mira comer a los animales del jardín zoológico: al mono y al elefante, al cuervo y al avestruz, al zorro, a la oca. Así, con un sensibilidad renovada, virgínea, miraban comer al Hombre —que nunca hasta entonces habían visto comer.⁴⁰

“Desconcierto” es el cuarto apartado. La mayor parte de los textos aparecieron por primera vez en *Calendario*, siendo la excepción dos que ya habían sido impresos en *Marginalia*. “El buen impresor” habla de erratas y de atrevimientos del oficio.⁴¹ “El Caos doméstico” refiere al caos hesiódico y a su ordenadora que es el ama, esposa o doméstica, agregando lo

³⁸ *Cfr.*, pp. 303-306.

³⁹ *Ibid.*, p. 307.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 309.

⁴¹ *Cfr.*, p. 313.

que Ibsen incluye en *Peer Gynt* acerca del fundidor, homólogo del ama.⁴²

En "El egoísmo del ama" vuelve sobre el tema de la función y labor del ama-esposa, no sin dejar de advertir "la incesante guerra con que nos persigue lo Femenino Eterno", pero donde alude igualmente a *La perfecta casada*, de Fray Luis de León,⁴³ y a los poemas de Edgar Allan Poe,⁴⁴ lo cual revela el conocimiento de Reyes de la literatura española y norteamericana. Leamos:

Trátase de aquella mujer ministro, de aquella mujer cocinero y mujer bestia de carga (tan lejana de la mujer muñeca y de la mujer *office boy*); de la providente matrona en redor de cuyo recuerdo revolotean las metáforas de la abeja, de la araña y de la hormiga. Trátase del ama.

Como tiene el ama que adivinaros los menores deseos, es analítica. Os espía constantemente. Os persigue con su solicitud como el gato negro de Poe.⁴⁵

"Del último individualista" es una crítica a la exageración, donde no se debe comer carne, porque "pobre animalito";

⁴² Cfr., pp. 314-316.

Habría que reconocer, mediante ésta y otras referencias a la obra de Ibsen, el conocimiento de Reyes de la literatura europea, de la cual el citado autor era representante. Henrik Ibsen (1828-1906) es considerado el más importante dramaturgo noruego en el paso del romanticismo a la literatura contemporánea. Entre sus obras maestras está *Peer Gynt* (1867), drama en cinco actos, la que provocó amplios comentarios en la prensa del momento. La obra puede leerse o releerse en la edición de Aguilar, pp. 737-841, y en otras ediciones.

⁴³ Fray Luis de León (1527-1591). Teólogo, poeta, astrónomo y humanista español. Perteneció a la orden de San Agustín. Profesor en la Universidad de Salamanca. Autor de *De los nombres de Cristo*, *La perfecta casada* y *Escritos desde la cárcel*.

⁴⁴ Edgar Allan Poe (1809-1849) fue un escritor, poeta, periodista y crítico norteamericano, inscrito en el romanticismo tardío. Recordado especialmente por sus cuentos de terror. Algunas de sus obras son *El gato negro*, *El pozo y el péndulo* y *El cuervo*.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 317-318.

café, porque "tiene cafeína"; ni vino, porque "tiene vinino" (veneno).⁴⁶ De "Las parábolas del individualista", la primera, la del microbio y del elefante, fue la mencionada cuando hablamos de Rubens en la pintura; pero de la segunda, "Parábola de ¡Boo!", habrá que decir que aborda el tema del ruido y de su contraparte, el silencio.⁴⁷ "Del perfecto gobernante" es un texto que nos recuerda mucho los de su compañero del Ateneo de la Juventud, Julio Torri, escrito cargado de ironía. Remata con:

Desde aquel día, el servicio público tuvo para los servidores del Estado todo el atractivo de un complot. Ellos encontraron en el desempeño de sus deberes los deleites de los Siete Pecados, y el pueblo prosperaba, dichoso.⁴⁸

Todavía en el cuarto apartado, "Diógenes" es un bello texto, donde el padre educa al hijo cazador para que sepa encontrar la mejor presa: el Hombre.⁴⁹ "La norma" aborda el mal uso del lenguaje.⁵⁰ "El origen del peinetón", naturalmente nos lleva a Sevilla.⁵¹ "Del hilo, al ovillo" es un microcuento de suspenso.⁵² "El cocinero" es un relato de ficción, donde lo que se cocina son palabras, que salen metamorfoseadas.⁵³ Y "El trueque" es otro microcuento, con el tema de la ofer-

⁴⁶ Cfr., p. 319.

⁴⁷ Cfr., p. 321.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 322.

Julio Torri (1889-1970) fue un abogado, maestro, funcionario público y escritor mexicano, integrante del Ateneo de la Juventud. Autor de *Ensayos y poemas*, *De fusilamientos*, *La literatura mexicana* y *El ladrón de ataúdes*.

⁴⁹ Cfr., p. 323.

⁵⁰ Cfr., p. 324.

⁵¹ Cfr., p. 325.

⁵² Cfr., pp. 326-327.

⁵³ Cfr., p. 328.

ta y la demanda en tiempos de guerra.⁵⁴ Todos estos relatos contienen fuertes dosis poéticas, lo que vale decir que son literarios.

"Todos nosotros" es el quinto capítulo. Contiene "Un propósito", que viene a ser una defensa de las ciencias;⁵⁵ "Una lección", que narra el extraño amor entre Mme du Deffand y Horace Walpole;⁵⁶ y también "El otro extremo", que aborda el tema del amor, pero procedente de un corazón desbordado o, como dijera Guillermo Sheridan del corazón de Ramón López Velarde, de un "corazón adicto".⁵⁷

"Psicología dialectal" aborda la traducción, los dialectos, las expresiones regionales, las humildes palabras. Reproducimos unos fragmentos del primero y segundo punto del referido texto:

La pluma en la mano me obliga a un lenguaje en cierto modo internacional. Pero, en mi primera reacción verbal, ante los fenómenos de la vida, yo siento que siento en una lengua levemente distinta de la peninsular.

[...]

Me ocurre pensar que esta desviación dialectal puede servirnos de índice para ir construyendo una teoría de nuestra sensibilidad diferente, americana, y hasta —en mi caso— mexicana.⁵⁸

"Entre humoristas" es el siguiente texto, en donde Reyes señala que "el humorismo participa de la cachaza y del gusto

⁵⁴ Cfr., p. 329.

⁵⁵ Cfr., pp. 333-334.

⁵⁶ Cfr., pp. 335-336.

⁵⁷ Cfr., pp. 337-338.

Ramón López Velarde (1888-1921) fue un poeta, abogado y periodista mexicano. Colaboró en el diario *El Regional*. Autor de *La sangre devota*, *Zozobra*, *El minutero* y otros cuentos, y *El son del corazón*.

Guillermo Sheridan (1950) es un escritor mexicano, doctorado en Letras y miembro del S.N.I. Nivel III. Premio Xavier Villaurrutia 1989. Algunos de sus libros son: *José Juan Tablada: diario*, *Los contemporáneos ayer* y *Señales debidas*.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 339-341.

por la comodidad, propios de los años obesos. El humorismo es sanguíneo, duerme la siesta, anda todo el día en pijama y pantuflas y, a veces, se muere de congestión [...].⁵⁹ Y cita el humorismo de Chesterton, de Flaubert, de Heine, del Arcipreste de Hita. Y, para cerrar el capítulo cuarto, "Mal de libros" hace que pensemos automáticamente en el texto *Los demasiados libros*, de Gabriel Zaid. Reyes escribe: "Montaigne se quejaba de que haya pocos autores: la mayoría no son sino glosadores de lo ajeno. Schopenhauer lamenta que sean tan escasos los que piensan sobre las cosas mismas: los más piensan en los libros de otros; al escribir, hacen reproducciones [...]."⁶⁰

Pasamos ya al último capítulo de *Calendario*, el sexto: "Yo solo". Contiene siete textos. Varios de ellos ya los hemos mencionado, como "La técnica y la imitación" y "El coleccionista".⁶¹ Vayamos al resto: "El problema" y "Los senderos de la inteligencia", basados en la experiencia paterna de Reyes con su hijo Alfonso en Madrid, son textos bellos.⁶² Y "El mal tiempo" y "La melancolía del viajero", son relatos que dan cuenta del paisaje madrileño y de por qué "Ulises tiene que seguir viajando, como piedra condenada a rodar".⁶³

Y el último relato, del capítulo y del libro, está tan bien escrito, es tan poético, que no podemos menos que reproducirlo íntegramente, aunque se encuentre al inicio de esta edición crítica. Se trata de "Romance viejo":

⁵⁹ *Ibid.*, p. 342.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 343.

Gabriel Zaid (1934) es un poeta y ensayista mexicano. Colabora en la revista *Letras Libres*. Autor, entre otros libros, de *Reloj de sol*, *Cómo leer en bicicleta* y *Mil palabras*.

⁶¹ Cfr., pp. 347-349 y 352-355.

⁶² Cfr., pp. 350 y 351.

⁶³ *Ibid.*, p. 358.

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 cuestras 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 me sé muy bien lo que es: que ya me apuntan, que van a nacerme en el corazón las primeras espinas.⁶⁴

¡Qué texto!

Conclusión

Calendario, de Alfonso Reyes, es un texto breve, de menos de cien páginas. Es un libro de fácil lectura, tanto por su temática como por su extensión.

Se ha querido analizar *Calendario* como un libro que contiene muchos materiales que abordan directa o tangencialmente las bellas artes, lo anterior como una ventana a fin de asomarnos, guiados de la mano de Reyes, a esta luminosa realidad.

Arquitectura, danza, música, pintura, escultura, teatro, cine y literatura —ésta en mayor extensión y profundidad— han sido las bellas artes comentadas a partir de *Calendario*.

Nunca estará de más señalar que resulta insustituible la lectura íntegra de este libro de Reyes, de tal manera que lo que se escriba o diga al respecto, venga a ser sólo instrumento de apoyo y nunca sustitución de la letra fundamental, que es la del autor.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 359.

Esperemos que nuestro texto aporte alguna luz en la lectura de esta obra de Alfonso Reyes, junto con los trabajos críticos de otros colegas y escritores incluidos en esta edición universitaria.

Bibliografía

- Enríquez Perea, Alberto. *Caminos de Alfonso Reyes*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018.
- Ibsen, Henrik. *Peer Gynt*. En *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1979.
- Katz Kaminsky, Amy. "El *Calendario* de Alfonso Reyes y una nota sobre *Cartones de Madrid*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* vol. XXII, núm. 1 (enero 1973): pp. 104-114.
- Mendirichaga, José Roberto y Julieta Yáscara Leo. "Apuntes para un hipotético recorrido por la capital de España, basados en *Cartones de Madrid*, de Alfonso Reyes". En *Cartones de Madrid: una lectura crítica*, editado por José Javier Villarreal. Monterrey: Facultad de Filosofía y Letras UANL, 2019.
- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Reyes, Alfonso. *Diario 1911-1927*. Tomo I. Editado por Alfonso Rangel Guerra. México: Academia Mexicana de la Lengua, El Colegio de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional de Bellas Artes, Capilla Alfonsina, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Robb, James Willis. *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Souriau, Étienne. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. Traducción de Margarita Nelken. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Calendario: entre el tiempo vivido y el nuevo comienzo

Georgina García Gutiérrez Vélez

A Minerva Margarita Villarreal,
in memoriam

¡Las experiencias de mi vida son tan fuertes, tan intensas!, las he asimilado tan completa e íntegramente que ni siquiera las dejo salir al exterior. ¡Ya me dicen que no he vivido, esos paseantes de una sola calle del mundo! ¿Quién de ellos puede haber sufrido y gozado lo que yo?...

Julio: yo lo he hecho todo con mi esfuerzo, con mi voluntad. 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 torcido, y yo soy —nadie más que yo— quien lo ha compuesto. He hecho Victorias de mármol casi con fango de la calle.

Alfonso Reyes

El creador: literatura y libros

Visión de Anáhuac e *Ifigenia cruel*, dos de las obras maestras de Alfonso Reyes, evidencian uno de los talentos literarios del escritor en su máxima expresión: el tino para elegir los títulos de sus escritos. El acierto de Reyes para titular se manifiesta también en la selección de los nombres de libros, como en *El plano oblicuo*, *Cartones de Madrid* y *Calendario*: extraordinarios, inquietantes y originales ya desde el título.

lo. Los volúmenes concretan otro talento: el de la creación de libros. El autor no sólo escribe los textos, sino que los reúne, creativamente, con base en vínculos temáticos, referencias literarias y artísticas, en alusiones a su entorno, a su vida o a la propia obra. Así, Reyes, además de poeta, ensayista, filólogo, historiador y cronista, es el creador de libros que sorprenden y deleitan hasta por la composición de la obra en su totalidad.¹

Calendario, volumen aún poco estudiado, ejemplifica los talentos para nombrar obras y para formarlas. Por un lado, tiene un título que asombra, despierta el interés y la curiosidad, compendia temas, apunta conexiones, incita a la lectura. Por otro lado, está integrado por creaciones literarias de corta extensión y género diverso que, al ser ordenadas de determinada manera, contribuyen a su vez a la creación de un libro con nombre propio e identidad única.

La relevancia primordial de *Calendario* estaría, *grosso modo*, en primer lugar, en que expresa preocupaciones e intereses vitales de Reyes durante el tiempo de su escritura y, en segundo, en que reflexiona sobre asuntos que le atañeron siempre y se convierten en temas entrañables: la lengua española y sus variantes, el alma nacional de un país y, particularmente, el libro, la lectura y escritura, las literaturas, las artes:

Hay mal de libros como hay mal de amores. Quien se entrega a ellos olvida el ejercicio de la caza y la administración de su hacienda. Las noches, leyendo, se le pasan de claro en claro y los días de turbio en turbio. Al fin se le seca el cerebro.

Y menos mal si da en realizar sus lecturas, y el romanticismo acumulado por ellas lo descarga sobre la vida. Pero falta componer el otro Quijote: la *Historia del Ingenioso Hidalgo que de tanto Leer Discurrió Escribir*. Leer y escribir se corresponden como el cóncavo

y el convexo; el leer llama al escribir, y este es el mayor y verdadero mal que causan los libros.²

Con gracia que disimula la sabiduría y profundidad de las observaciones, en "Mal de libros" Reyes, implícitamente, sugiere equiparar la locura del amor con la locura que provocan los libros. Si seguimos bien la línea de pensamiento propuesta por el escrito, las consecuencias extremas y a veces incontrolables de frecuentar libros, se asemejan a los efectos del amor. En ambos males se enloquece. El tema que titula el corto escrito, "Mal de libros", es un hallazgo y remite a personajes universales, lectores y amantes enloquecidos, como Don Quijote y Madame Bovary. La lectura y la escritura son manifestaciones de la locura causada por el mal de libros, de ahí la propuesta de un libro, "el otro Quijote", que según el título imaginado "de tanto leer discurrió escribir". Así, la literatura genera literatura, y un tema universal, el amor, por asociación, conduce a sustentar la universalidad del mal de libros (del que adoleció sin duda Reyes). El escrito no trata el mal de amores, pues sólo lo menciona, y apela al saber común o al erudito e informado sobre el amor, a las experiencias amorosas del lector, para prevenir: la relación con los libros puede llegar a ser obsesiva, apasionada, peligrosa, como el amor. Quien los ama resulta tocado, puede dejar de ser, perderse. Quien lee no es el mismo después de leer, los libros lo convierten en lector, en adicto a la lectura. Y el mayor peligro, si leemos bien a Reyes, está en que el lector puede convertirse en escritor, ya que "el leer llama al escribir, y éste es el mayor y verdadero mal que causan los libros".

Más que nadie, Reyes, que lo vivió, sabía del mal de libros, como lo prueba la riqueza numérica de sus escritos, con la variedad de géneros e intertextualidades. Él mismo, por ser autor de numerosos libros, sería culpable de propagar el mal

¹ Reyes precede a autores que décadas después escogerán títulos memorables y formarán libros con coherencia artística interna. Se anticipa a escritores de la talla de Octavio Paz y Carlos Fuentes. Por ejemplo, *Libertad bajo palabra* / *Obra poética* (1935-1957), del primero, y *Los días enmascarados* (1954), del segundo.

² Las citas son de la primera edición de *Calendario* (Madrid: Cuadernos Literarios, 1924), pp. 150-151.

que causan y que en su caso fue cimentar la literatura mexicana del siglo xx. Y es que si el lector y escritor que fue Reyes, encarnación insuperable del mal de libros, no hubiera pasado noche y día escribiendo y leyendo, continua o intermitentemente, la historia de las literaturas en México sería otra. Un verdadero amante, cautivo del mal de libros que, ante la paradoja de frecuentarlo, gracias a la lectura y escritura obtuvo la conciencia de cómo se convirtió en lector y en escritor. Su entrega total, era el primero en saberlo, le significó sacrificios y costos. De la lucidez y reflexión acerca de su especial vocación literaria y del conocimiento de su ser consagrado a leer y a escribir, sin remedio, nace el "Mal de libros." El escrito caracteriza a alguien como él, en autoobservación, podría decirse, y si reconocemos en la caracterización rasgos del escritor, se descubre a un Reyes conocedor de sí mismo y de los clásicos, quien siempre siguió la divisa de Sócrates (tomada a su vez de la inscripción en Delos): "*Gnothi seauton*" ("Conócete a ti mismo", más divulgada en latín, "*Nosce te ipsum*"). Si es que llega a escribirse como debiera, Reyes encabezaría la historia universal de la lectura y la escritura, no de lo ficticio, sino de lo vivido por los sufrientes del mal de libros.

Es notorio que los libros propios y ajenos le importaban mucho a Alfonso Reyes. Era muy generoso y reseñaba los de otros, los encaminaba para que se publicaran, hacía recomendaciones para que se leyeran. La relación de Reyes con los libros tiene numerosas facetas, pues los leía, escribía, creaba como objetos únicos, editaba y, finalmente, los coleccionaba. Le preocuparon siempre, como si fueran hijos, amigos, familiares. Agobian su existencia a veces, aunque le permiten sobrevivir con la venta de algunos, por más dolorosa que fuera. Le confía a Julio Torri en una carta:³

³ "A Julio Torri", Madrid 30 de enero de 1921, en Alfonso Reyes, *Carnas mexicanas (1905-1959)*, sel. Adolfo Castañón (México: El Colegio de México, 2009). Es la misma carta de la que proviene el epígrafe a este ensayo.

Yo me embarco siempre con toda mi fortuna a cuestras. Y he cometido el error de coleccionar libros, que tanto estorban en la vida [...] Me cuentas de los naufragios de tu biblioteca. ¡Yo debo decir que la mía crece tanto, tanto que vendo libros de tiempo en tiempo, para no conservar todo lo que me envían los autores, les arranco la dedicatoria, y ésa sí la conservo! Soy muy agradecido. He tenido que vender, en diferentes épocas de mi pobreza, *Tesoro de Covarrubias* (si aún guardas el otro, aquel en que está el *Tesoro* con el Aldrete, cuidado que cotiza en más que la primera edición), y también mi *Diccionario de Autoridades*.⁴

Años más tarde, cuando regresa definitivamente a México, Reyes edificará una gran biblioteca para albergar sus preciados libros. Le comenta a Pedro Henríquez Ureña:

Pronto me mudaré a mi nueva casa, que he construido hipotecando y con el dinero que se me devolvió de pensiones, al retirarme del servicio exterior. *La hice para mis libros y mi trabajo, una biblioteca extensa y cómoda, y un rincón para dormir y comer debajo de una escalera.* Mi hijo, con su mujer trabaja, construyeron al lado. Mi dirección será: Avenida Industria 122, Colonia Hipódromo-Chapultepec, México, D.F. (queda cerca de la calzada de Tacubaya y desde mis balcones veo los volcanes nevados).⁵

Toda una vida de amor a los libros, de trabajo, de vivir-morir el destierro, y por fin el regreso, temido y anhelado.⁶ Pero a diferencia del referido Ulises en *Calendario*, que había tallado una cama en el tronco de un olivo y construido alrededor, que poseía una casa con raíces en la tierra y que recuperó familia y posesiones gracias a su astucia, el escritor vuelve a un país distinto del que salió por el destierro, a un México cambiado por la Revolución. Reyes, que no tiene posesiones, regresará a recuperar sus raíces. Lleva todo lo que posee consigo: libros.

⁴ Alfonso Reyes, *op. cit.*, pp. 145-146.

⁵ *Ibid.*, pp. 350-351. La cursiva es mía. Se trata de la Capilla Alfonsina que sigue ubicada en el mismo lugar, aun con variaciones en los nombres de las calles. Finalmente, su biblioteca también reside en Monterrey, ciudad natal de Reyes.

⁶ Véase la carta a Henríquez Ureña, del 22 de marzo de 1939.

Regresa para recomenzar y a labrarse otra vez el futuro. Reveladoramente, el tema del regreso, Ulises con su periplo épico y mítico, están en "La melancolía del viajero", que de un modo significativo es el penúltimo escrito de *Calendario*. Por sus temas y por la composición del volumen, la obra propone la lectura "biográfica", gracias a varios indicios que deja Reyes, el creador de los escritos compilados, y el Reyes de la creación segunda que es el libro. Resulta pertinente, para mí, establecer, aun mínima, la correlación de *Calendario* con el texto autobiográfico de Reyes, accesible en cartas y en el diario personal. La lectura "biográfica", entre otras lecturas más (sumadas, claro está, no agotarían las significaciones del libro), y sin forzar la interpretación, tomaría en cuenta las "pistas" que el escritor dejó en el volumen para comunicar cómo visualizaba su vida en un período definitivo. *Calendario* también es el examen y registro de un período vivido por Reyes como el tiempo de recapitular y de prepararse para lo que vendrá. Su vida es un subtexto hasta que se condensan las inquietudes en "Romance viejo", que cierra significativamente el libro. De una manera muy consciente, Reyes vivía la etapa final de su estancia en Madrid como años de transición. Así lo deja entrever *Calendario* (se confirma al cotejar el libro con sus cartas), que aparece alimentado textualmente por la vida del escritor y con referencias textuales al tiempo vivido. Se sabe que el regreso a México inquietaba a Reyes en los últimos años en Madrid, sobre todo a raíz de la muerte de Venustiano Carranza (mayo 21, 1920), que marca el inicio de los cambios que experimentará, pocos días después de que el escritor cumpliera treinta y un años el 17 de mayo. Muy pronto, los sucesos de la posrevolución lo afectarán, pero las repercusiones le serán favorables. El presidente interino, Adolfo de la Huerta, nombra a José Vasconcelos Rector de la Universidad Nacional⁷ (20 de mayo),⁸ y con la

llegada de Álvaro Obregón a la Presidencia (10 de diciembre de 1920 al 30 de noviembre de 1924), Reyes puede vislumbrar épocas menos duras en su relación con México. Vasconcelos le pide su colaboración de nuevo, cuando es nombrado Ministro de Educación en la Secretaría de Educación Pública, recién creada por Álvaro Obregón (septiembre 1921), pero a Reyes le inquieta su dinamismo. Ya desde antes, como rector, lo tienta con propuestas: "Me haces mucha falta. Aquí nadie trabaja, el peso de todo me lo dejan a mí y eso después de que vengo cansado de cinco años de destierro".⁹ Hay aspectos muy positivos de que Vasconcelos sacudiera con sus demandas a Reyes, quien seguía en Madrid. Si bien interviene para que a Reyes se le considere como diplomático valioso (en enero es ascendido a primer secretario de la Legación¹⁰), las proposiciones de cargos oficiales, que implican regresar por un tiempo impreciso, más bien corto, le provocan dudas. Vasconcelos es apasionado, impetuoso, a diferencia de Reyes, que requiere de calma y seguridad para escribir (lo ha estado haciendo a raudales) y preparar libros. No expondrá lo logrado, tiene proyectos de obras y algunas en proceso, por lo que dejar España, cuando pueden mejorar las cosas, no parece ser el momento propicio. Pide consejos a Torri y le explica:

No sabes el bien que me haces hablándome claramente de la situación de Pepe y de si debo o no desear regresar por allá. Recuerda cuántos problemas me despertaría mi regreso: a tu amistad dejo el aconsejarme con lealtad, y hasta con crudeza, si hace falta. Mi comodidad personal está en permanecer aquí ahora que puedo salir de la morralla articularil que he escrito en tantos años, y dedicarme a nuevas obras. ¿Hacerme cuenta de que sólo voy por un año, a cumplir mi deber? Julio mío: es difícil. No soy tan rico para dejar casa nuestra por acá, etcétera, etcétera.¹¹

⁷ "De José Vasconcelos", 12 de agosto de 1920, en Alfonso Reyes, *ibid.*, p. 139.

¹⁰ Nota 391 de Adolfo Castañón, Alfonso Reyes, *ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 145.

⁷ Datos de Adolfo Castañón en su nota 389 (Alfonso Reyes, *Cartas mexicanas*).

⁸ Vasconcelos devuelve a Reyes el cargo de Segundo Secretario de la Legación.

En la carta del 21 de enero de 1921, muy reveladora, y en donde aparece el tema tan suyo de los libros coleccionados, son claros sus valores y necesidades: requiere de planes sin zozobras. Ya que su pasión no es el poder, ni la riqueza o la fama, sino escribir y leer, el mal de libros, se preocupa por hacerlo en el lugar apropiado (tal vez ya sueña con una biblioteca-casa que los acoja a él y a sus numerosos libros). Entre sus prioridades sobresale la amistad; no quiere defraudar a Vasconcelos en caso de que le pida que vaya a su lado. Vive la espera y la incertidumbre:

Estoy exasperado, porque no sé si debo sentirme fijo en Madrid, o a punto de ser llamado por Pepe. Si Pepe me llama, no puedo decirle que no; pero preferiría que se aplazaran esos planes para cuando el país esté más en estado de aprovecharlos. Entre tanto, yo esperaré aquí, dejaré esta casita bohemia en donde ya no puedo estar; me instalaré de modo de no hacer "quedar mal al país"; y publicaría, entre otras cosas, mi *Ifigenia*, *Todas las horas*, *Crónica de Monterrey*, los Ensayos mexicanos, que aún no tienen nombre, el *Calendario*, series infinitas de *Simpatías y diferencias*, etcétera. Y, al mismo tiempo, tengo sed de veros: una sed que no sé si tú puedes comprender.¹²

Es muy importante que ya desde 1921 mencione a *Ifigenia* y *Calendario*, que serán publicados hasta 1924, cuando finalmente deja España. El dato demuestra el nada corto tiempo de la creación de sus escritos y el del cuidado que destinaba a sus libros (escribir lo que llama "morralla articulerial", para ganarse la vida, distraía y dispersaba sus esfuerzos). La relación con sus amigos mexicanos ayudó a mantener vivos los lazos con México. Reyes, Vasconcelos y Julio Torri fueron miembros del Ateneo de la Juventud, igual que Diego Rivera, y alimentaron la amistad, iniciada en sus años juveniles, con la comunicación constante. Reyes admiraba a Diego Rivera, otro ateneísta talentoso, de quien vio sus cuadros en Europa y sobre los que escribió muy favorablemente.

Por su parte, Vasconcelos también invitará al pintor (y a Orozco, Siqueiros, futuros muralistas) y así nace la Escuela Mexicana de Pintura, en los muros de los edificios públicos.

Después de una vida activa en el Servicio Exterior y de vivir en varios países, sin olvidarse de los libros, y menos de escribir y leer, Reyes por fin regresa. Llegó el tiempo de hacerlo. Ya de vuelta en México, emprende lo que quizá fue un anhelo de toda su vida y que causa admiración como postura vital: se construye una biblioteca para vivir. Rodeado de sus libros, entregado al mal que provocan, Reyes renueva desde los balcones de la biblioteca-casa su propia visión de Anáhuac. Por fin, el viajero ha llegado a la región más transparente del aire.

Final y albores

"La melancolía del viajero", de *Calendario*, es un texto muy erudito y estimulante para la imaginación, que aparte de las múltiples referencias literarias, de su diálogo con la *Odisea*, sugiere de paso, a los informados de las vicisitudes de la biografía de Reyes, que al escritor le ronda la idea del regreso al punto de partida. Completar el periplo y volver a México. En términos interpretativos, podría discurrirse que como Ulises que vuelve a la Ítaca inventada por Homero, el viajero mexicano retornará al Anáhuac descubierto e inventado por viajeros extranjeros y también por él mismo, y es quien recoge las visiones de todos los viajeros, incluida la suya, en el bellísimo ensayo poético: *Visión de Anáhuac* (1519). Esta interpretación libre bien pudieran hacerla los lectores de Reyes. Mas la relación de "La melancolía del viajero" con la *Odisea* es literaria, remite a ella y con ella dialoga. El escrito no comparte ni el género literario, ni la extensión, no es tampoco narrativo, sino especulativo y reflexivo. "La melancolía del viajero", ya que da un giro a las significaciones de la *Odisea*, invierte el sentido por completo, pero como posibilidad hipotética. Se distancia de lo epopéyico, heroico, y de lo modélico de la pareja felizmente reunida. Al alejarse del aliento épico, del héroe como

¹² *Ibid.*, p. 147.

personaje que retorna al hogar y del final feliz, postula lo que sucedería en el ámbito doméstico y que no narra la *Odisea*. Así, reduce no sólo la extensión sino a los personajes, a los que modifica disminuyéndolos. De hecho, al imaginar lo que no puede narrar la *Odisea*, que culmina con Ulises que ha vuelto por sus fueros, se centra en éste y en cómo le afectaría el retorno después de que ha recuperado mujer, casa, familia. Que se ha asentado. Es decir, va más allá del *happy ending* tan socorrido por el cine, por decirlo así, que retoma de la *Odisea* el encadenamiento narrativo de los hechos que culmina en el final-felicidad, para después correr con pudor las cortinas. “La melancolía del viajero” no prosigue la narración de la vida de Ulises cuando se reúne con Penélope, pero sí agrega algo a la obra con la lectura que especula acerca de qué pasaría cuando ya no hubiera más aventuras, peripecias, sirenas, riesgos. El escrito revela que los viajes cambian y que el viajero no es el mismo que partió. Sugiere preguntas que no tienen por qué estar en la *Odisea*, que narra las hazañas heroicas de Ulises, pero que son estimuladas por su figura: ¿qué tanto pesa lo vivido, los recuerdos, en el ánimo de quien ha vuelto y se reincorpora a la vida doméstica, sin los sobresaltos de las batallas que hubo que vencer?, ¿y el aburrimiento de la mansa tranquilidad?, ¿y la melancolía provocada por la nostalgia de lo que fue? Reyes imagina cómo podría ser el futuro de Ulises después de su regreso:

La *Odisea* no nos hace asistir a los últimos días de Ulises. Cuando Ulises hubo recobrado sus playas y arrojado de su palacio a los pretendientes, dando así término a la gran empresa de su vida, ¿quién duda que se abrió a sus ojos una melancólica perspectiva de ocios y recuerdos, en las noches inacabables de Ítaca, junto a la afanosa rueca de Penélope? Se puede huir de la seducción de las sirenas, amarrándose bárbaramente al mástil. Pero ¿cómo olvidar después las canciones de las sirenas?

“La melancolía del viajero”, que comienza con una reflexión sobre el viaje, que retoma de nuevo al viajero, personaje tan caro a Reyes, es ante todo un comentario dubitativo, desde la vida real, del gran viaje que cuenta la *Odisea*, el más alto exponente de la literatura de viajes que termina sin narrar las secuelas del reencuentro con Penélope. Relato inconcluso para los tiempos modernos: ¿qué pasa después del regreso?, ¿es mejor no volver? Reyes imagina, pregunta, y a su vez incita la imaginación de los lectores:

Apenas ha reposado Ulises, y ya anuncia a su fiel Penélope que nuevos trabajos le reclaman: “Los dioses —le dice— mandan recorrer todavía muchas ciudades, hasta que no encuentre la tierra de los hombres que ignoran el mar y que cocinan sin sal sus alimentos”.

Ulises quiere partir, alejarse del Mediterráneo para viajar muy lejos de sus aguas, ¿adónde se dirigiría? La inminencia de la domesticación lo acorralaría al quedarse en Ítaca para siempre. “La melancolía del viajero” concentra temas que asediaban a Reyes, centrales en ese momento de su vida: cuándo regresar, la madurez física por el paso del tiempo (ni Ulises ni Penélope son jóvenes), las sirenas y sus cantos o el “mal de amores”, por tanto, la fidelidad, el matrimonio. “La melancolía del viajero” no tiene como modelo literario a la *Odisea*, ni pretende reescribirla a partir de una lectura respetuosa de sus códigos, o de la lectura convencional, de la académica, literal o impresionista de la obra. Por el contrario, imagina a Ulises como simple humano. Reyes resignifica la obra homérica por medio de la desmitificación y la humanización de los personajes que dejan de ser arquetipos. En la reflexión imaginativa del escritor, Ulises (Penélope no es considerada) no mantendría los rasgos del rol que le asignan la epopeya y el mito, pues el regreso cierra el círculo mítico y deja de ser el héroe aventurero. Ulises desciende al nivel de simple humano. Aunque el Ulises doméstico quisiera echar marcha atrás, viajar y recupe-

rar la vida pasada, tal vez no podría hacerlo, ya no es joven, su "empresa" ya concluyó y así la epopeya. Comprensiblemente, porque la *Odisea* gira en torno a Ulises, el escrito sólo ahonda en la perspectiva del héroe, atrapado en el hogar, y no la de Penélope, que da para mucho: ¿qué piensa la esposa ante el regreso del marido infiel?, ¿no está ella atrapada siempre? Los dos son ejemplos de los roles que la cultura les ha deparado: el hombre puede ser infiel, viajar, huir del matrimonio; la mujer, no, pues debe esperarlo. Penélope será fiel y esperará siempre a Ulises (en la epopeya y después del fin de la epopeya). Hay un reforzamiento de los valores tradicionales, de los papeles destinados, universalmente y desde el comienzo de la historia, a hombres y mujeres dentro de la institución matrimonio.¹³ En Ulises, agobiado al regreso por su reincorporación a la vida doméstica, futuro que no narró Homero, se representa al Hombre en su dimensión real, con derechos inmutables en cuanto a la realización de sus deseos y el cumplimiento de su voluntad ¿cómo evadir las exigencias del sedentarismo, la fidelidad y la vida calma junto a Penélope?:

Ulises tiene que seguir viajando, como piedra condenada a rodar. El cuenta que los dioses lo mandan... Algunos hemos creído siempre que ya, Ulises, lo único que quiere es volver a la pecadora Isla de las Canciones.

Un escrito provocador, con sutileza y humorismo. Alfonso Reyes regresó a México para residir definitivamente, como es sabido, cuando pone punto final a su carrera diplomática y, por tanto, a su vida como viajero consuetudinario (1939).

En "El caos doméstico", Reyes imagina lo que no se ve y sucede en la casa; tradicionalmente es dominio de la mujer. Describe la extraña reacción de ese espacio y los objetos ante los imposibles requerimientos de orden y concierto, dictato-

¹³ Se trata de la mentalidad privativa durante la década de los veinte del siglo pasado. Hay que recordar que Alfonso Reyes nació en el siglo XIX (1889-1959).

riales. Paradójicamente, de la irracionalidad de tenerlo todo bajo control, surge el caos:

La casa, la casa entendida al modo clásico, la casa como organismo perfecto, la casa como administración de la vida cotidiana requiere, cual todo organismo, un desahogo, una salida, es decir: un sitio reglamentado y admitido de desorganización. Como la razón es una de las maneras de la sinrazón, así lo ordenado, lo metódico, es una de las formas del caos. En el fondo del universo hay el caos.

En el texto, los misterios del mundo doméstico son imagen del universo: es el espacio en que amenaza el caos. De hecho, sería como una especie de hoyo negro, con fuerzas no naturales que hacen desaparecer los objetos:

Pero, subjetivamente y en el más sutil de los aspectos, el caos doméstico es una invisible fuerza que solicita constantemente los objetos y trata de absorberlos. Como las trombas y remolinos del mar, espía, acecha, atrae y anonada. Notaréis que desaparece un paraguas, que desaparece un sombrero... A nadie culpéis. Antes considerad la pérdida con un silencioso respo: es que el Khaos Doméstico los ha absorbido hacia su Ombligo vertiginoso.

En "El caos doméstico" Reyes alude primero y luego cita a *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen (1828-1906), una de las obras menos controvertidas del poeta y dramaturgo noruego, en la cual retoma leyendas populares, personajes mágicos, duendes:

Y en el santuario del caos doméstico ¿quién ha de presidir sino el *Fundidor* del drama Ibseniano. Me explicaré:

El Fundidor: Tú que conoces el oficio, ya sabes que los moldes no dan siempre el resultado apetecido. Por ejemplo: cuando te salían los botones sin atadero ¿qué hacías de ellos?

Peer Gynt: Los arrojaba a la basura.

El Fundidor: [...] Tú, que estabas destinado a lucir como botón en la levita universal, saliste del molde sin atadero. De consiguiente no queda otro remedio que echarle al cajón de los botones averiados y confundirte en la masa.

Peer Gynt: ¿De modo que para obtener nuevos productos me fundirás con Pedro y Juan?

La fantasía del diálogo entre *El Fundidor* y *Peer Gynt*, sobre lo inservible, mal hecho, que debe desaparecer o transformarse, apunta a la disolución de la forma y de la identidad, algo terrorífico. "El caos doméstico" concluye con la pregunta de quién es esa figura horripilante detrás del *Fundidor* que propicia el caos en la casa:

¿Y quién ha de ser aquí el *Fundidor* sino el Ama, el *monstrum horrendum*, el dios bestial que reina a cuatro patas sobre las existencias mutiladas y las existencias en germinación del cuarto de los desperdicios?

El ama de casa, arquetípica en la figura del Ama, sería responsable y causante del caos en el hogar, en este escrito imaginativo de *Calendario* que juega con la representación de lo real y crea una atmósfera mágica, inquietante, de leyenda o cuento infantil. La citación del diálogo dramático es el recurso de la literatura dentro de la literatura. Inevitable no pensar en las obras no fantasiosas sino realistas de Ibsen y que causaron escándalos. Por ejemplo, *Casa de muñecas*, que plantea otro tipo de caos doméstico, distinto al del escrito de Reyes, con Nora que abandona el hogar, al marido y a los hijos¹⁴ (por esta obra de entre siglos, pero también de ruptura, Ibsen fue considerado feminista). Un rompimiento de moldes, pero en la sociedad, diferente al de la fantasía de "El caos doméstico", semejante a los cuentos infantiles en los que subyace el horror. El escrito incursiona en el terreno de la representación de lo "real" y de los planos de realidad, de la fantasía de los temores infantiles.

¹⁴ Son considerables y notorias las diferencias en la mentalidad y valores entre los países nórdicos y los demás de Europa. Abismales, entre ellos y España o México, que es donde vivió Reyes en su niñez y primera juventud. *Peer Gynt* (1867) y *Casa de muñecas* (1879) fueron publicadas antes de que naciera Reyes.

En "El egoísmo del Ama", incluido después de "El caos doméstico", el escritor se ocupa también del ámbito del hogar, de lo doméstico y otra vez de la figura que controla ese espacio del poder femenino: el ama. Retoma la "concepción castiza", definida por Fray Luis de León en *La perfecta casada*, de la mujer que facilita con su dedicación y trabajo la vida en el domicilio familiar, porque está pendiente de las necesidades de los otros: "De aquella mujer hacendosa que madruga y hace mañaneros a los hijos...", y que es "Digna compañera de la otra concepción castiza: *el varón perfecto*, el estoico católico...". Reyes caracteriza estos prototipos españoles, en especial al femenino, muy elogiabile, y lo deslinda del otro, el de la mujer horripilante, podría decirse, que ejerce sus funciones domésticas sin respeto a los demás:

Trátase de aquella mujer ministro, de aquella mujer cocinero y bestia de carga (tan lejana de la mujer muñeca y de la mujer *office-boy*); de la providente matrona en redor de cuyo recuerdo revolotean las metáforas de la abeja, de la araña y de la hormiga. Trátase del ama.

El escrito enumera las acciones invasivas que el ama hace con sus cuidados del tiempo y espacio ajenos, de la intimidad; ser persecutorio y vigilante que destruye la calma en el hogar:

Como tiene el ama que adivinaros los menores deseos, es analítica. Os espía constantemente. Os persigue con su solicitud, como el gato negro de Poe. Acaba por interesarse más en sus análisis, en sus previsiones y espionajes, que en vuestra comodidad. En fuerza de altruismo, se hace egoísta.

Reyes insiste en la caracterización de este tipo de mujer, irritante por preguntona:

Desde que pisáis los umbrales ya sois juguete de una corriente magnética de interrogación. Si está mal la casa ¿qué iréis a decir y a pensar del ama? Si está bien la casa, ¿por qué no lo habréis dicho ya [...] el ama ignora, inocente, que el estado natural de los

hombres es la perfección; que al llegar a la casa sólo percibimos las cosas malas que nos son extrañas; las buenas no, por lo mismo que nos son connaturales y —metafísicamente— habituales. El ama entonces, recordando que también, y a pesar de todo, es muñeca, hace un gracioso mohín, e incurre en las envenenadas preguntas.

“El egoísmo del Ama” es un escrito muy importante porque se explaya en las quejas suscitadas por el egoísmo del ama de casa, causante de molestias con sus interrogatorios, y en la caracterización universal de la Mujer y de paso en la del Hombre. El escrito transparenta a la mentalidad de la época, especialmente, la hispánica, con sus juicios y prejuicios. La muñeca en la casa, que difiere de Nora, la ibseniana prototípica, está descrita en el texto de un modo diferente al considerar su rol en el hogar. Reyes reflexiona desde la perspectiva del Hombre sobre el Ama y así sobre la Mujer:

He dicho envenenadas preguntas. Bajo ellas se encubre la incesante guerra con que nos persigue lo Femenino Eterno. —Sordo, ciego, necio— quieren ellas decir, —piel de elefante, epidermis sin sensaciones, centro muerto sin conexión con el mundo, páramo viviente: miras, y como si no miraras; oyes, y como si no oyeras; vives, y como si no vivieras... (y toda la fórmula de la excomunión).

“El egoísmo del Ama” dialoga con *La perfecta casada* y con el discurso de la excomunión católica, que refuerzan su punto de vista y le aportan solidez a sus argumentos. Recurre a la ideología de la época, en tanto misógina, y fortalece los roles, comportamiento de hombres y mujeres y el lugar que ocupan en la sociedad y en la casa.¹⁵ Aparecen asuntos que preocupan a Reyes: la defensa de su espacio y tiempo para la creación (el Ama como monserga irrespetuosa, por lo cual el hogar no es el sitio ideal para escribir o leer), las relaciones de pareja (lucha de sexos). ¿Atisbaría ya desde entonces el

deseo de tener algún día una biblioteca, espacio propicio, no doméstico, ordenado, pleno de quietud?

“Contra el Museo estático” comienza con una galantería: “Hay que justificar el gusto de las señoritas: lo bonito suele ser necesario. Quisiéramos que los museos fueran más bonitos”. El escrito defiende y propone otra concepción, la que le diera vida a los museos que no proporcionan el entorno adecuado a los objetos, que impiden tocarlos. Los comentarios de Reyes se adelantan a su época; la museografía de fines del siglo xx y del xxi ha avanzado mucho, las tecnologías que los auxilian también. Hay novedosas concepciones de lo que es un museo, y en cierta forma Reyes vislumbró todo eso. Un visionario con desasosiego: que los objetos artísticos se alojen en sitios apropiados (igual que los libros). Los museos deben dar una “idea de la vida”, confundirse con ella y, aunque no lo dice, modernizarse:

Queremos quemar los museos y fundar el museo dinámico, el cine de bulto, el film de tres dimensiones, donde el bordador chino borde tapices chinos, y donde el espectador pueda, si le place, ser también personaje y realizar sus múltiples capacidades de existencia.

Maravilla cómo Reyes reinventa las funciones del museo: es la mirada del artista, creador que descubre, imagina y rompe la inercia de las percepciones anquilosadas. Un vanguardista, sin duda. O genial como el inventor Da Vinci y el imaginativo Julio Verne, que vislumbraron objetos que se volvieron reales. Insisto, como ellos, Reyes fue un visionario.

En “El Abanico-Enciclopedia” (Ensayo sobre el siglo xvi-ii) reinventa el abanico y de una manera muy creativa lo asocia con las enciclopedias, ya que: “...podemos leer la historia de un siglo —sus costumbres y sus anhelos— en el Abanico-Enciclopedia”. Con una visión renovadora, artística, por un lado analiza muy crítica y humorísticamente una época muy rica, paradójica, en Francia, y por otro describe un objeto cuyas características representan muy bien ese tiempo:

¹⁵ La transparencia del libro en el tratamiento de estos tópicos no excluiría una lectura feminista.

El siglo XVIII fué el siglo de la Razón, de la Inteligencia, de las teorías sobre la Felicidad humana, y de la Voluptuosidad.

Todo él va del Abanico a la Enciclopedia.

El Abanico-Enciclopedia, que descubro entre los ejemplares de una reciente Exposición (el abanico de las efemérides, el abanico calendario, el abanico de las constelaciones del Zodíaco, el abanico de las muertes notables, el abanico las listas de reyes romanos o franceses, el abanico de los Siete de la Fama, el abanico de las maravillas del mundo, el de las musas y el de los consejos amorosos), es el producto más cabal de toda aquella civilización.

La ironía, la gracia y cierto antigalicismo, contenido, muy español, están en estos comentarios. Sin embargo, el "Abanico-Enciclopedia" concluye con frases tan admirativas como generosas, que dotan de belleza y de magia al abanico:

¿Lo agitáis? El aire se encanta, y empieza a producir felices alucinaciones: cunde un aroma olvidado; aparece una sala con candeleros y tapices, gente de calzón corto, pelucas, sonrisas, damas que hojean un libro, bastones, tabaqueras, impertinentes, un diván, una esfera, una lira... ¡Ay! ¡Y aquél fundar la vida en la sólida razón de los hombres! ¡Y aquél acariciar mansamente a las fieras de los Deseos!

El abanico es un objeto mágico que produce aromas y, como en el cinematógrafo, imágenes del siglo XVIII. Su encantamiento lo asemeja a la varita de virtudes o mágica de las hadas y de los prestidigitadores. Sería el objeto de un mago que al abanicarlo hace que se manifiesten objetos, personas, escenas de un salón francés del siglo XVIII. El portento de su magia consiste en hacer ver pasajes del pasado.

En los escritos que integran *Calendario* aparecen constantes, como el interés por los objetos o por su sustitución, que emparentan los textos. Así, en "El caos doméstico" hay objetos que aparecen y desaparecen en el hogar; o en "Mal de libros", que perturban si se los frecuenta, guarda y elabora; o en "El Abanico-Enciclopedia", cuyo objeto de uso común y

hasta utilitario es mágico; o en "Contra el Museo estático", en que reinventa una nueva forma de vivificar los museos, de darles vida a los objetos; o el divertimento del cortísimo escrito "El origen del peinetón", con Santa Justa y Santa Rufina que bajan de la peana, se pasean por Sevilla y sus halos son confundidos con peinetones. La imaginación de Reyes, estimulada por los objetos, está en *Calendario* también atravesada por la idea de coleccionar, reunir, juntar objetos en un museo o hacer colecciones que no sean de cosas propiamente. Sin embargo, cosifica lo humano. En "El coleccionista" se ocupa de dos colecciones y a cada una dedica una parte en las que está dividido el escrito. En I, "Por qué ya no colecciono sonrisas", medita sobre la falsedad y el abuso de la sonrisa. El razonamiento y recuento de las sonrisas incluye algunas como si fueran obras de arte o muebles valiosos de época: "Cualquiera mujer vende a precios fabulosos una sonrisa embustera, recién fabricada, pretendiendo que es una sonrisa Luis XIV o una sonrisa Directorio". Las falsificaciones abundan y no hay que dejarse sorprender por esos objetos falsos:

Y no es que las falsificaciones carezcan necesariamente de valor, no. Hay, por ejemplo, sonrisas "sevillanas", que valen por sí mismas mucho más que las de cuño oficial: las hay hechas por la noche en casa, de tapadillo, que no se pagarían con nada. Pero es que al verdadero coleccionador le puede gustar el artículo falsificado. Yo tenía por ahí, arribadas en mi colección, dos o tres sonrisas completamente artificiales, hechizas, por las cuales he pagado varios años de adoración rendida. Pienso, entre los demás despojos de mi tesoro, legarlas a mis amigos para experiencia.

El autor traslada características de objetos a seres humanos y los cosifica por medio de un desplazamiento o transferencia de sentido; entonces, las sonrisas de la mujer son coleccionables (igual que sus miradas; la mujer es cosa, muñeca, en "El egoísmo del Ama"). Las expresiones como la sonrisa encubren la poca confiabilidad que debe darse a las mujeres:

la perspectiva es varonil lo mismo que la voz. En II, "Ahora colecciono miradas" remite a la parte I, sobre las sonrisas para explicar el cambio de una colección a otra. "Ahora colecciono miradas. Los ojos son unas ventanas por donde entra y sale la conciencia a toda hora". El escrito retoma tópicos sobre cómo los ojos mienten con menos facilidad. "Ahora colecciono miradas", igual que la primera parte de "El coleccionista", es de un modo explícito un discurso masculino que se expresa "abiertamente" sobre la conquista y seducción de las mujeres que aparecen como miradas: "Una mirada me sumerge en suaves delirios: 'siembra mi corazón de estrellas'. Y, a poco de interrogarlas, no hay mirada que no responda: todas se entregan". Llama la atención la vanagloria que no disimula las insinuaciones del segundo sentido y la alusión a Don Juan, mito universal, de origen hispánico, al que todo seductor, que se precie de serlo, quisiera igualarse. No se trata de darle un nuevo giro al donjuanismo sino más bien de reafirmar el modelo de masculinidad decimonónico, persistente en el siglo XX (mientras que para la mujer, la figura a seguir sería la perfecta casada descrita por Fray Luis de León):

Yo voy, bajo los árboles de la primavera, como un Don Juan de las miradas, sorprendiendo, robando fuegos rojos, azules, fuegos castaños, fuegos grises. Las hay que convidan con la serenidad zarca de Atenea, y las hay que arrastran a la negra meditación del búho. Y éstas y las otras se me antojan: se me antojan imperiosamente como al sediento el vino.

Orden, desorden, relaciones entre hombre y mujer, tipos femeninos y masculinos, son algunas de las constantes de *Calendario*, así como la relevancia de los objetos en numerosos escritos. La idea de reunir, la de coleccionar atraviesan el volumen. "Contra el Museo estático" finaliza con la concepción de cómo deberían ser los museos, lejos de las colecciones de objetos:

¡Ir al museo fuera entonces como ir al gimnasio, y ellas y nosotros, todos quedaríamos satisfechos! Se conservaría, pero sin disecar. Porque no todos tenemos aficiones de coleccionador, ni siempre es tolerable ver la vida en restos de naufragio: una mano, un cendal, un anillo, una bolita de cobre, un ojo de vidrio —estúpido, providencial.

"El coleccionista", en cambio, colecciona objetos vivos: sonrisas y miradas de mujeres.

Calendarium

La palabra calendario proviene del latín *calendarium*, que a su vez se deriva de *calendae*, el primer día del mes romano, en el cual se proclamaban fiestas, días del mercado y otros acontecimientos del futuro. Un calendario es un sistema o modo de determinar el comienzo de un tiempo, las divisiones de un período y también un registro, un reporte. El título *Calendario*, que avisa de las preocupaciones de Reyes durante la etapa final de su estancia en España, asimismo se refiere al registro del tiempo vivido en ese país por medio de un repertorio representativo de lo escrito. Una compilación que exhibe temas, discursos, intereses, desarrollados en casi diez años. En la obra se entrecruzan algunos propósitos de los calendarios, marcar el paso de un tiempo a otro, con los del almanaque, calendario de las fiestas, cambios de estación y registro de eventos por venir. *Calendario* es un registro de la obra que conlleva un registro de la vida, durante un período de tiempo que abarcaría desde que en Madrid empezó a dejar atrás la adversidad hasta que está a punto de dejar en 1923 una ciudad que significó tanto para su vida y escritura. A la vez, porque registra y organiza y por la corta extensión de sus escritos, lleva a pensar en la literatura popular y de cordel, como se consideraban a los calendarios y almanaques (se exhibían colgados de un cordel).

Calendario compila escritos cortos, multiformes, de géneros diversos, con un surtido de temas varios e indagaciones

discursivas. Sin embargo, la selección no es aleatoria, ni una mezcla arbitraria sin orden ni armonía. Por el contrario, el autor, como se ve en el volumen por los temas de orden y desorden en los escritos, estaba focalizado en la importancia de la organización (de la vida, de la obra, de los libros). Sitúa *Calendario*, en primer lugar, en una red de alusiones, de sugerencias, que tiene que ver con la biografía personal y con la literaria. En segundo, la composición o armado del libro en seis divisiones con números romanos que recorren sus intereses desde que llegó a Madrid hasta que está a punto de partir. Puede considerarse una recapitulación literaria y biográfica para alistarse y comenzar el tiempo nuevo. *Calendario* resulta ser, a poco que se examine, una obra autobiográfica, no porque sea escrita en primera persona, sino porque alude y remite a circunstancias de su vida. En la primera parte: I, "Tiempo de Madrid", reaparecen asuntos de *Cartones de Madrid*, cuando descubrió la ciudad, los museos, las artes de España y a los españoles, con mirada goyesca y literaria. Así, registra el comienzo de un período. En la última parte: VI, "Yo solo", empieza a cerrar ese período. Dos escritos del principio y del final de *Calendario*, o sea, de la primera y de la sexta parte, son los más significativos, por intimistas, como los poemas; por reflexivos, como los ensayos; pero sobre todo porque se refieren a su vida y persona. Los nexos entre los textos literarios y el texto biográfico son más evidentes en estos capítulos que abren y cierran *Calendario*, porque así lo quiso Reyes ex profeso. "Voluntario (De un discurso en el Ayuntamiento)", escrito en Madrid el 20 de octubre de 1922,¹⁶ revela el compromiso e involucramiento personal del autor con Madrid. Enumera los sitios que conoció durante sus recorridos por la ciudad, sobre todo recién llegado a ella. Pocos españoles y menos extranjeros se habrán adentrado en todos los ámbitos

¹⁶ Nota textual del autor que está añadida en la edición de sus *Obras completas*. También aclara que es la parte final del discurso.

madrileños, escrito sobre Madrid desde el comienzo; en *Calendario* mismo Reyes fue un conocedor de ella, de su historia, cultura y de las variantes del español, que consigna y describe de nuevo en *Calendario*. Termina el fragmento incluido del discurso, que no requiere más, con las palabras finales:

Deseo, pues, señores, que vuestra amabilidad me conceda un solo y único título para presentarme ante vosotros, y es el de ser —de verdad y de corazón— un "voluntario" de Madrid.

Calendario, que marca el paso de un tiempo a otro, resume la biografía de Reyes o, mejor dicho, el tiempo vivido desde antes de salir de México, en el escrito "Romance viejo". Obligado por las circunstancias y el cambio de fortuna, narra:

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.

La sensibilidad del poeta, en esta prosa poética, autobiográfica, pues es en primera persona, recuenta su vida y se prepara para lo que vendrá en medio de aprensiones:

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

No sorprende que *Calendario* sea un libro muy importante para Alfonso Reyes. Proyectado, cuidado, editado por él mismo en la colección Cuadernos Literarios, que fundó con Enrique Díez-Canedo y José Moreno Villa. Con un tiraje de cien ejemplares, con la aclaración después del Índice: "Organizado en 23 de octubre de 1923", el libro es de tamaño reducido, de 10 cm x 15 cm, y "Con un retrato del autor por

J. Moreno Villa". Un bello librito. El dibujo muestra a Reyes de perfil, muy mayor, con papada y poco favorecido, de lo cual podría aventurarse que no le encantó al escritor, quien por desgracia no pudo encargarse de concluir la edición. En la *Historia documental de mis libros*, Reyes informa de cómo fue escribiendo los textos, de cómo y cuándo formó el libro:

El libro *Calendario*, en conjunto, quedó organizado para la publicación el 23 de octubre de 1923, y yo tuve que regresar a México antes de corregir las pruebas, de que benévolamente se encargó Enrique Díez-Canedo. Para entonces ya llevaba yo un diario de trabajo —comenzado en México, 4 de julio de 1924. Allí consta que el día 8 del propio mes Alfonso Herrera Salcedo, a quien dejé como Encargado de Negocios de México en España, me telegrafió diciéndome que ya me enviaba por correo los primeros ejemplares de *Calendario*.¹⁷

En efecto, en el *Diario*, el 8 de julio, consigna:

Por la prisa del viaje, dejé en manos de Enrique Díez-Canedo el original del *Calendario*, sin conservar copias de todo ni índice del libro. Resultado: no podía yo trabajar aquí en la preparación de otros libros, por no saber lo que estaba y lo que no estaba incluido allí. Telegrafí por conducto de la legación pidiendo que me enviaran el índice, y, si todavía era posible, los originales, pues me entró comecón de corregir. Hoy me telegrafía Herrera Salcedo (actual encargado de aquella legación): "*Calendario* terminado puesto venta. Correo van ejemplares" (de Madrid, el 6 de julio de 1924).¹⁸

Además de filólogo que rastrea fechas de escritura, es excelente crítico literario de su propia obra. Reyes añade sobre *Calendario* en *Historia documental de mis libros*:

Hay trozos que parecen todavía muy cercanos a *Cartones de Madrid* y revelan aún el desconcierto de la llegada a tierra nueva.

¹⁷ Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xxiv (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 330.

¹⁸ Alfonso Reyes, *Diario 1911-1927*, tomo 1, ed. Alfonso Rangel Guerra (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), pp. 33-34.

Otros, en cambio, muestran ya cierta experiencia del vivir madrileño. Unos han brotado de los libros; otros, de las impresiones del trato, la conversación, acaso los viajes.¹⁹

1924: Ante el tiempo inédito

Los títulos de las divisiones de *Calendario* compendian asuntos relevantes de la vida o de la amplitud de intereses de Reyes. Los escritos sobre Madrid, la guerra, las artes, teatros y museos, la lengua española, muestran la construcción de un escritor durante un período específico. La última parte, la vi, tiene un título cifrado: "Yo solo". Perseverancia, voluntad, talentos múltiples, simpatía personal, coadyuvaron a lo que hizo solo: la corrección de su destino. En la citada carta a Julio Torri (véase el epígrafe a este ensayo) le dice: "A mí me tocó un destino contaminado de mil venenos, y yo procuré rectificarlo, y deshacer la fuerza de los venenos".

Es muy significativo y hasta simbólico que en México, precisamente, inicie en 1924 lo que llama un diario de trabajo. Alfonso Rangel Guerra, a cargo del tomo 1 del *Diario* (1911-1927), difícil labor, logra la sistematización de numerosos materiales y da coherencia a lo escrito antes, desde 1911. En la "Introducción" aclara:

Alfonso Reyes empezó a escribir su *Diario* el 4 de julio, en la Ciudad de México. Había regresado a su país después de 11 años de ausencia (un año en París y 10 en Madrid).²⁰

Y es que Reyes se aproximó a la escritura de un diario muy pronto, aunque decidiera escribirlo formalmente hasta 1924. Y es que no le era ajeno el diario entendido como género proteico, que cambia de forma con frecuencia, que va de

¹⁹ Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xxiv (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 330.

²⁰ Alfonso Rangel Guerra, en Alfonso Reyes, *Diario 1911-1927*, tomo 1, ed. Alfonso Rangel Guerra (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), p. xvii.

la crónica a la escritura autobiográfica, íntima, al diario de lecturas o de escrituras propias, a las reflexiones. El diario íntimo, forma de escritura autobiográfica y muy cercano a *Calendario*, sería iniciado finalmente, según avala Alfonso Rangel Guerra, hasta que vuelve a México.

1924 es un año con buenos auspicios para Alfonso Reyes: publica no sólo *Calendario* sino *Ifigenia cruel*. El *Diario* resulta, podría decirse, de esa necesidad, patente en *Calendario*, de orden, registro y organización (véase el Cuaderno 1, que registra y ordena todo lo pertinente).

Infatigable, constante, la vida de Reyes cambiará a partir de 1924, pues él mismo enderezó su destino. Antes, en la citada carta a Julio Torri de 1921, había escrito, consciente de su propia valía y de la de su obra:

A mí la vida me lo ha ido dando todo torcido, y yo soy —nadie más que yo— quien lo ha compuesto. He hecho Victorias de mármol casi con fango de la calle.

Alfonso Reyes volverá a salir de México para escribir la siguiente etapa de su vida. Como la primera vez, aunque sin sus sinsabores, está a cargo de su destino.

Bibliografía

Reyes, Alfonso. *Cartas mexicanas (1905-1959)*. Selección e introducción de Adolfo Castañón. México: El Colegio de México, 2009.

Reyes, Alfonso. *Calendario*. Madrid: Cuadernos Literarios, 1924.

Reyes, Alfonso. *Calendario*. En *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Reyes, Alfonso. *Historia documental de mis libros*. En *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXIV. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Reyes, Alfonso. *Diario (1911-1927)*. Tomo 1. Edición de Alfonso Rangel Guerra. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Rangel Guerra, Alfonso, "Introducción". En Alfonso Reyes. *Diario (1911-1927)*. Tomo 1. Edición de Alfonso Rangel Guerra. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Alfonso Reyes como esteta

Evodio Escalante

El fanatismo con que el pensamiento griego, todo él, se entrega a la razón, acusa una extrema angustia y la amenaza de una catástrofe a la vista. Ante tal amenaza, sólo queda una alternativa: o naufragar, o ser racionales hasta el absurdo.

Friedrich Nietzsche¹

"Dadme un punto tan sólo, y os volveré una esfera". Tal podría ser la divisa de un exégeta de los textos que se aplicara al estudio minucioso de una brevedad en la que podría cifrarse el secreto abarcador del todo. De los textos, todos ellos breves, de *Calendario* (Madrid, 1924), pertenecientes a la "época europea" de su autor, Alfonso Reyes, me gustaría centrar mi análisis en "Motivos del *Laocoonte*". Bajo la apariencia de un divertimento menor, en la que no falta la cortesía de la sonrisa, creo advertir en este apretado ensayo de Reyes un destilado de preocupaciones intelectuales que no lo abandonarían a lo largo de su existencia. Ya parece sintomático que en el espacio de unos pocos renglones, y bajo la invocación de una especulación acerca del arte, Reyes reúna casi de golpe los nombres ciertamente disímiles de Richard Wagner, Stéphane Mallarmé y Salvador Díaz Mirón, descontando que resuena

¹ Citado por Reyes en *La crítica en la edad ateniense*.

sin mencionarse en el título mismo el de Gotthold Ephraim Lessing, autor del conocido tratado de estética *Laocoonte*. En su *Historia documental de mis libros*, al referirse a *Calendario*, Reyes, pecando esta vez de modestia o bien distrayéndose del todo, declara que el libro consiste de “notas y poemas en prosa”.² Resulta cuando menos sorprendente que quien ha pasado a nuestra historia literaria como uno de los grandes artífices del ensayo, omita la hegemonía del mismo en el libro de referencia, y lo reduzca a un ramillete de “notas y poemas en prosa”. Nada más lejos de la realidad. “Motivos del *Laocoonte*”, por lo demás, está precedido por otros dos magníficos textos de carácter ensayístico: “El Abanico-Enciclopedia” y “Contra el museo estático”, propuesta juguetona esta última y a la vez de un vanguardismo demoledor que ya en su tiempo encontró eco en algún artículo de su amigo César Vallejo, a quien conoció y trató en París.³

La sola mención de Mallarmé es para mí un indicador de la alta temperatura conceptual (pero también personal) en que se ha fraguado el ensayito de Reyes. Desde su primer libro, *Cuestiones estéticas* (1911), en el que le dedica un apartado, “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé”, y hasta el último de sus días, pasando por *Mallarmé entre nosotros* (1938) y por su *Culto a Mallarmé*,⁴ sin dejar de incluir diversas traducciones de sus poemas, alguna de las cuales mereció, por cierto, el elogio de Borges, el poeta simbolista e iniciador de la *poesía pura* nunca dejó de estar en la mente de Alfonso Reyes. A este respecto, merece mencionar-

² Véase Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xxiv, (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 329.

³ Remito a mi artículo, “Alfonso Reyes vanguardista”, en *Cartones de Madrid. Una lectura crítica*, comp. José Javier Villarreal (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León-Facultad de Filosofía y Letras, 2019), pp. 133-162.

⁴ Incluido en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xxii (México: Fondo de Cultura Económica, 1991).

se incluso una suerte de *happening* al que habría convocado Reyes el 14 de octubre de 1923, cuando congregó a varios de sus amigos, entre quienes se encontraba el filósofo José Ortega y Gasset, para conmemorar en el Jardín Botánico de Madrid un aniversario del fallecimiento del escritor francés guardando cinco minutos de silencio en su honor. Este acontecimiento para rememorar a ese “teórico del silencio” y de la página en blanco que fue Mallarmé tuvo algunas repercusiones particularmente en Francia, donde el escritor Francis de Miomandre le dedicó un artículo.⁵

Aunque por supuesto la idea de Reyes al redactar su rápido ensayo no es emular el tratado de Lessing, denota de entrada su preocupación por el destino del arte moderno, al que sacude desde sus cimientos la propuesta de un arte puro, al que de inmediato contrasta la idea mayestática y grandilocuente de Wagner cuando formula su noción de la ópera como una *Gesamtkunstwerk*, una “obra de arte total”, capaz de reunir en un mismo espacio y porción de tiempo música, poesía, canto, actuación, artes plásticas y danza, todo ello en consonancia y al servicio de una idea superior. ¿Habrá que optar por el “maximalismo” wagneriano, o bien por la restricción y el “minimalismo” que proponen los defensores de la *poesía pura*? El reto es grande y un intelectual como Reyes no podía permanecer indiferente a la disyunción así planteada.⁶

Máxime cuando todo indica que desde sus primeros pasos en las letras Reyes se había decantado como un esteta, como un hombre que vive y ha de vivir no sólo por y para

⁵ Véase Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xxiv (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), pp. 326-327.

⁶ Puede ser que esta disyunción sea artificiosa y que no exista más que en mi mente. Aunque marcando algunas distancias frente a él y sus ideas del arte, Mallarmé se ocupa del músico con cierta amplitud en su texto “Richard Wagner. Rêverie d'un poète français”. Véase Stéphane Mallarmé, *Igitur / Divagations / Un coup de dés* (Paris, Gallimard, 1976), pp. 168-176. Mallarmé publicó también un soneto en homenaje explícito al compositor alemán.

la literatura, sino igualmente por y al servicio del arte. No hago menos, por supuesto, la notable trayectoria de Reyes como diplomático ni su extraordinario papel como creador de instituciones, recordando que a él le toca fundar por mandato del presidente Lázaro Cárdenas la Casa de España (1938-1940), lo mismo que presidir durante una friolera de casi veinte años El Colegio de México (1940-1959), ni olvido tampoco su papel tutelar como "padre simbólico" de muy destacados escritores mexicanos a quienes apoyó con becas y estímulos personales. Entre ellos habría que contar a Fernando Benítez, Alí Chumacero, Ricardo Garibay, Guadalupe Amor, Alejandro Rossi, Tomás Segovia, Juan Rulfo, Juan José Arreola y Octavio Paz.⁷ Lo que intento destacar es que entre los miembros del Ateneo de la Juventud, al lado de figuras como Antonio Caso, Martín Luis Guzmán y José Vasconcellos, muchos de ellos devorados por el demonio de la política, a él le toca desempeñar el papel de un corifeo del arte y de las letras, posición que lo convierte en el más destacado esteta de su generación.

¿Qué quiero decir con esta palabra? El *esteta* es un hombre entregado de modo preferente al cultivo y disfrute de la belleza, entendida ésta como el valor supremo que justifica una existencia, de modo tal que los otros valores, igualmente importantes en principio, como la verdad y lo bueno o el bien, pasan a ocupar una posición secundaria en su conducta y estimación. No estamos en los terrenos de la ontología, sino de la axiología o la teoría de los valores, y de los compromisos que ellos conllevan. El filósofo y el científico optan por la verdad, del mismo modo que el héroe y el hombre de acción, siempre que se amparen bajo la sombra de la ética, optan por el bien. El esteta se asume, de modo consciente o no, como un disruptor —pero de modo contrastante, para

⁷ Véase Luis González y González, "Memoria mínima de El Colegio de México", en *Cincuenta años de historia en México*, vol. 1, comps. Alicia Hernández Chávez y Manuel Miño Guevara (México: El Colegio de México, 1991), p. 15.

muchos, como un frívolo—. Es que ni la verdad ni el bien ocupan el nicho más alto de sus ocupaciones: lo suyo es el servicio de la belleza. Al entronizar a la belleza como valor supremo y rector de toda conducta, el esteta se convierte de cierto modo en un disidente. En este sentido, Reyes se nos aparece como un heredero y un continuador de la generación modernista en la que destacaron, como fieles devotos de la belleza, personalidades como Manuel Gutiérrez Nájera, Julio Ruelas, Efrén Rebolledo y José Juan Tablada, todos estetas de primer orden.⁸ Por lo demás, los modernistas mexicanos eran decadentistas, y no resultaba extraña entre ellos la figura emblemática del *dandy*, no tanto porque la encarnaran, sino como un modelo a seguir, y del que por cierto Baudelaire se había ocupado en algunos de sus escritos. El *dandy* se aparta de la masa, del anonimato del conglomerado sin rostro. Representa el principio de la distinción, y por tanto lo que lo mueve es el *odi profanum vulgus*.

Quizás el texto paradigmático que delata la pertenencia de Reyes a la categoría de los estetas se encuentra en el párrafo final de su famosa *Visión de Anáhuac* (1917). Lujosa carta de presentación, este texto aporta una serie de cuadros que rescatan la vitalidad y el encanto de la vida en la vieja Tenochtitlan, con sus templos, sus mercados y sus palacios reales. ¿Desde qué punto de vista escribe y, sobre todo, *describe* Reyes

⁸ Viene al caso recordar que el joven Reyes, en septiembre de 1908, publica en la *Revista Moderna* su primer texto de crítica de arte, y que éste contiene un encendido elogio del pintor decadentista Julio Ruelas. Por contraste, hay que reconocer que Reyes detestaba a Tablada, a quien llama de modo burlesco "nuestro Apollinaire", lo mismo que a Ramón López Velarde, de quien sostiene que pertenecía a la estirpe de los "poetas rotos", quiere decir, "aquellos que traen raídos los traseros del alma y lo andan tapando como pueden, y dicen que es por meditando y por pasear manos a la espalda." Véanse "Julio Ruelas, subjetivo", en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo 1 (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), pp. 320-324 y "Venganza literaria", en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xxiii (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), pp. 278-279.

estas escenas que quedan como un portento de imaginación encarnada? ¿Lo hace como historiador? ¿O como ideólogo? ¿Como antropólogo, acaso? En otro lugar he sugerido las dificultades que presenta este texto. Al igual que Vasconcelos y que Martín Luis Guzmán, es decir, de modo análogo a sus compañeros de generación, Reyes toma distancia definitiva respecto a la tradición indígena del país. Por eso, en la sección final de su texto, se deslinda, tajante: "No soy de los que sueñan en perpetuaciones absurdas de la tradición indígena". Se diría que para Reyes esta tradición pertenece al pasado, todavía más, a un *pasado absoluto*, y que es bueno que permanezca ahí, como algo que ya no tiene continuidad con la historia presente. ¿Si no se identifica de cierta manera con la grandeza del pasado indígena, de modo específico, con la historia dominadora de los nahuas o aztecas, entonces por qué ha escrito este ensayo tan vibrante de emoción, y que seguimos leyendo como si se hubiera escrito ayer? La tradición nahua, reafirma el autor al concluir su ensayo, nos puede ser ajena —y acaso hay que sobreentender— a nosotros, los criollos, pero ajena y todo, continúa razonando, "está como quiera en nuestras manos, y sólo nosotros disponemos de ella. No renunciaremos —oh Keats— a ningún objeto de belleza, engendrador de eternos goces".⁹

Está claro que lo que justifica que Reyes haya escrito *Visión de Anáhuac* es el ansia que tiene por perseverar en la belleza, rescatando los objetos que han sido tocados por ella.

Cinco años antes de su fallecimiento, en una alocución para agradecer el haber merecido el Premio que otorga el Instituto Mexicano del Libro, se dirige así a sus escuchas: "Yo también me he quebrado alguna vez la cadera contra el Ángel de Dios, a lo largo de temerosas noches de duda y desesperanza, para amanecer al día siguiente con la sensa-

⁹ Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 34.

ción jubilosa de que la naturaleza toda al fin me entregaba sus secretos. No me arrepiento de mi oficio a pesar de sus contratiempos y torturas. Todo halla compensaciones en el júbilo de la creación [...] *El don de admirar la belleza y de engendrar en la belleza es el más alto don concedido al hombre*".¹⁰

Sobre la belleza, sobre su dificultad intrínseca, y sobre su proceso de depuración, como he querido insinuar, trata "Motivos del *Laocoonte*". Fiel a sus procedimientos ensayísticos, Reyes inicia su texto poniendo en obra un principio irónico de *despotenciación*, con lo que le resta solemnidad al asunto a la vez que toma una sana distancia frente al rigor dogmático de los entusiastas, que nunca faltan en los temas de la estética. Cito el arranque del texto para darle cuerpo a su forma de proceder. Afirma Reyes: "Siempre que me exageran el sentido de la estética wagneriana —fusión de todas las artes en el Arte, ideal legítimo mientras no se desequilibra el peso real de las nociones—, acude a mi memoria aquel verso de Díaz Mirón: 'un ungüento de suaves caricias, con suspiros de luz musical'".

Punto y aparte. Inicia nuevo párrafo, que continúa con el razonamiento: "En el principio de las cosas era el Caos. Había quimeras y dragones, elefantes-flores y mariposas con cuernos. Y también suspiros de luz musical".¹¹

Si en el principio era el caos, entonces cualquier cosa era posible. Todo podía revolverse con todo, en franca y profusa confusión que mezcla los contrarios. Podía haber, por ello mismo, tanto "mariposas con cuernos" como esos inefables y a la vez sinestésicos "suspiros de luz musical".

Uno sonríe. Para bajarle los humos a los wagnerianos, no hace falta invocar largas parrafadas de Hegel o Kant; basta

¹⁰ Alfonso Reyes, *Marginalia. Tercera serie (1940-1959)*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXII (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), p. 358. El subrayado es mío.

¹¹ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica), p. 193.

con que recordemos un inocente verso de Díaz Mirón. El efecto despotenciador resulta admirable.

Después de la sonrisa que relaja, ya puede enunciarse una primera tesis general que defenderá Alfonso Reyes: "Las artes, juntas en el origen —acto sagrado, conjuro, plegaria o, finalmente, juego o adorno— se han ido diferenciando paso a paso".¹² Esto es, la historia, o el sentido del tiempo humano a considerar, han ido creando, en su proceso mismo, y a partir de una confusión inicial, diferencias cada vez más firmes. En estas diferencias vivimos nosotros, los lectores del texto.

Sólo faltaba una de las artes, la danza, que había permanecido asociada siempre a la música o cuando menos al golpe del tambor. El paso para su "liberación", y no un *faux pas* (un paso en falso), le toca el privilegio de darlo a la bailarina argentina Isabela Echessarry. Reyes la ha visto bailar alguna vez en París y todo indica que le deja una impresión perdurable, tanto así, que esta impresión se convierte de algún modo en el centro de su ensayo. Expone Alfonso Reyes: "Quedaba la danza mezclada con la música. Pero una sudamericana, Mlle Isabela Echessarry, ha tratado de emancipar la danza, en París. A Carmen le parecía melancólico bailar sin música. Isabela, esta vascongada de la Ópera de Buenos Aires, baila sin acompañamiento de sonido o de ruido".¹³

La bailarina, no faltaba más, justifica en un texto que se reparte al público la razón de su decisión: había que liberar el ritmo mismo que recorre los músculos, por más que éste parezca invisible o inaudible a los profanos. Reyes cita del papelito: "La música —escribe en *L'Oeuvre*— sólo sirve para corromper la idea plástica, perturbando la verdad interior que produce el ritmo de los músculos".¹⁴

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¡Tesis tremenda! La danza pura estaría obligada a producirse en silencio, para que de tal suerte pueda "escucharse" el ritmo que brota de los músculos.

Gran admirador de Mallarmé, quien también ha escrito acerca de la danza, Reyes tiene ya un formidable pretexto para citarlo, y para indicar que de algún modo está de acuerdo con él. En efecto, Mallarmé ha avanzado a propósito de este tema dos sugerentes ideas que recoge el regiomontano: 1) Que la danza es una forma de la escritura corporal, una escritura, dijéramos, que ocurre o discurre sobre el escenario; y 2) que la danza es una suerte de poema que se ha "desembarazado" de los aparatos a los que recurre el escriba.

Por eso anota Reyes a continuación: "La crítica [es decir, el crítico en funciones que es el mismo Reyes] recuerda las palabras del Maestro Mallarmé —quien, sin embargo, no prescindía de la música— sobre la danza entendida como escritura corporal o poema emancipado de los instrumentos del escriba".¹⁵

Aunque me parece que la cita es exacta tal y como la maneja Reyes, acaso valdría la pena evocar el efecto eléctrico y los matices producidos por Mallarmé. No intentaré traducir la compleja y difícilísima prosa del francés, pero me permito esta breve paráfrasis que no pretende ser textual, anotando entre corchetes y en francés los matices de la expresión utilizados por Reyes. Cito, pues, del artículo "Ballets" de Mallarmé. Ahí se dice: "Sabemos así que la bailarina *no es una mujer que baila*, y que ella ni siquiera *es una mujer*, sino una metáfora que resume los aspectos elementales de nuestras formas: espada, copa, flor, etcétera., así como que *ella no baila en absoluto*, sugiriendo por el prodigio de abreviaturas y elongaciones, con una escritura corporal [*avec une écriture corporelle*] aquello que podrían hacer los párrafos en prosa dialogada con carácter descriptivo, a fin de expresar, con su

¹⁵ *Idem.*

redacción: poema desembarazado de todo aparato del escriba [*poème dégagé de tout appareil du scribe*].¹⁶

Lo ha captado muy bien Reyes: la danza es una *escritura corporal*, a la vez que un *poema* que se habría *emancipado de los instrumentos* del escritor.

Empero, hay algo que no marcha del todo en la propuesta escénica de la bailarina argentina. Ha prescindido de la música, sí, esto es cierto, pero sigue poniendo sobre el tablado bailes imitativos que intentan traducir alguna historia o anécdota. Una fábula, un mito, pues, como se hace desde antiguo. Por eso señala Reyes con agudeza, y hasta con cierto sarcasmo: "Las danzas en silencio de la nueva sacerdotisa [...] quieren ser sinfonías musculares, pero con un asunto ideológico, externo a la ingenuidad del músculo". ¿Se trata de una aberración? Reyes no descalifica la tentativa, pero sí anota que algo está fallando: "Así, pues, no hemos llegado aún a la danza pura. Las danzas de Isabela, ¿no pecarán por lo imitativo? Así como se emancipa de la música, ¿no se podría emancipar la danza de todo asunto episódico?"¹⁷

En definitiva, la danza pura, para ser de veras *danza pura*, tendría que prescindir de la anécdota, del cuento, del relato, de la fábula, del mito y de todo resabio de *imitación*. La sola presencia de la célebre categoría trabajada por Aristóteles en su *Poética* bastaría para indicar que algo muy venerable y muy antiguo se resiste a dejar de existir. Pero esto que se resiste anula el propósito de fondo: la verdadera liberación de la danza.

Reyes, que conoce muy bien a sus griegos, lo anota a continuación: "Mientras la danza describa o imite algún asunto, no hemos salido de la prehistoria. La danza primitiva es mimética por buenas razones: tiene por fin, siendo

operación religiosa, provocar el fenómeno que se desea: la lluvia, la cosecha fecunda, el fin de la peste, el logro del hijo. Y de aquí una *mímica* trascendental que no siempre comprendería un moderno —educado en la miserable escuela del realismo—".¹⁸

La danza que sueña Reyes, la que él considera viable, tendría que ser un poco como la música, en el entendido que la música que le gusta a Reyes es aquella que está desprovista tanto de mensaje como de anécdota. Dos nombres señeros evoca Reyes en atención a su argumento: Mozart y Satie, es decir, a un clásico y a un moderno. La música así llamada "de programa", con evocaciones referenciales, le parece algo detestable. Por ello, conjeturo, la *Sinfonía pastoral* de Beethoven en que se imitan las cañas pastoriles y se simula el trueno que anuncia la tormenta le parecería una regresión. Lamenta Reyes, en efecto, que con Mozart se haya acabado la música pura, pero a la vez reconoce que los *Fragmentos en forma de pera* de Erik Satie exaltan mejor su apetito musical que la *Sinfonía del joven que tomó el opio*.

Reyes aboga, no hay duda, por un arte puro. Si se trata de música, opta por la música pura. Si de danza, por la danza pura.

Lo que le pide —o le podría pedir— a Isabela Echegaray es radicalidad. Emplearse a fondo con su propuesta. Hacer con el baile lo que hizo muy bien la música. De aquí esta suerte de amonestación amistosa: "Lo mismo le diría yo a Isabela: valor; lleguemos a la depuración máxima; yo no quiero historias, sino danza. Danzas cuyos temas, en fin, se conserven dentro de la especie filosófica de la Danza pura, del poema muscular, sin descender a la fábula literaria de Andrómeda; porque toda fábula, naturalmente, se expresa mejor con palabras".¹⁹

¹⁶ Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, pp. 192-193.

¹⁷ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica), p. 293.

¹⁸ *Ibid.*, p. 293-294.

¹⁹ *Ibid.*, p. 294.

¿De verdad Reyes, en este caso, está hablando como un crítico de vanguardia? ¿De verdad es un radical que pide hacer tabla rasa del pasado e iniciar desde cero?

Algo del espíritu juguetón de Reyes alcanza a advertirse en la factura de "Motivos del *Laocoonte*". Es obvio que Reyes está jugando con las ideas, pero que él mismo no quiere tomarse del todo en serio. Por eso, maravillas del ensayo, Reyes recurre en este pasaje de su escritura a una nueva relajación irónica, la misma que ya había empleado para bajarle los humos al pesado wagnerismo de los militantes. Echando mano de lo que podríamos llamar una *despotenciación invertida*, con la que de algún modo toma distancia de sus propias propuestas, y con la que se desdice un poco para aflojar la tensión, Reyes escribe, todavía más, se *asincera*: "Yo no creo, necesariamente, que sean malos todos los cuadros de asunto. Al contrario: en materia de pintura estoy ya un poco por volver a los asuntos. (Y acaso, acaso, amigos, también en materia de poesía.)".²⁰

Considero que este pasaje es crucial en la medida en que le otorga un sesgo *lúdico* al argumento que esgrime Reyes. Desaparecen las afirmaciones categóricas. Decidan ustedes, queridos lectores, quizás no es para tanto. Tendría yo, Alfonso Reyes, que relajarme un poco y aflojar el rigor. Lo hace y a la vez no: está en su carácter. Después de esta pausa que permite un respiro, y apóstrofe mediante, Reyes retoma con renovado aliento la radicalidad de su propuesta: "[...] en materia de Danza pura, Isabela [...], quiero de una vez ir hasta las últimas consecuencias; y espero que nos presente usted, alguna noche, una danza que no pretenda contar un cuento (el mínimo de cuento posible, puesto que lo absoluto no se puede alcanzar), sino, simplemente, ser danza".²¹

El párrafo final, con el que culmina y corona Reyes su argumento, reitera su exigencia a la bailarina sudamericana,

en términos tan concretos, tan precisos, que algunas de sus imágenes bien podrían resultar grotescas, o burdas o un tanto descaradas (juzgue el lector), pero que a la vez, milagros de la prosa, permiten que aflore al fin el momento sublime, el de lo que podríamos llamar (sin faltar para nada a la verdad) la *transustanciación* de la danza.

Sin aflojar el pulso, y continuando con el apóstrofe conminatorio, insiste el escritor: "Sea, pues, la danza que se llame: 'Himno de los hombros', o 'Combate de las rodillas y los tobillos', o 'Las sonrisas paralelas de la cara y del vientre', o la 'Exasperación de los senos', o bien la 'Historia ejemplar de una cintura', o mejor aún, la 'Anábasis del tronco'".²² Final del texto. Reyes hace realidad el adagio popular que dice: *De burlas, veras*.

Lo burdo o lo disparato o lo risible o lo extravagante de algunas de estas posibles danzas (¿cómo imaginar, por ejemplo, un *baile* que ponga en escena, acaso como una forma de la escritura tremolante, la *exasperación de los senos*, o la lucha a muerte entre las *rodillas* y los *tobillos*?) tiene un desenlace que me parece muy positivo, pues la mejor de las coreografías posibles, a decir del propio Reyes, en efecto, tendría que hacernos presenciar la *anábasis* del tronco, lo que significaría: la *elevación*, la *sublimación*, la *transustanciación* del tronco, es decir, de la parte sustancial del cuerpo, la cual, en ese preciso instante, y gracias a ese *prodigio* que ya invocaba Mallarmé, se levantaría sobre el escenario y flotaría en el aire como si adquiriera cualidades angélicas. La palabra a la que recurre Reyes al finalizar, *Anábasis* (ἀναβάσις), de origen griego en efecto, significa, como indica el diccionario, "subida, ascensión". No hace falta agregar que es igualmente una figura retórica cara a los hombres de letras. En sus *Cuatro cuartetos*, T. S. Eliot recurre a la palabra alemana *Erhebung*, que significa lo mismo, y la inserta en sus versos sin traducirla.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Ibid.*, p. 295.

²² *Idem*.

¿Por qué me parece significativo que en el jugueteo de su prosa, de exquisito carácter intelectual, no hace falta decirlo, Reyes culmine su alocución con la palabra *anábasis*, y sobre todo, para sugerir una suerte de oxímoron que algo tiene de inalcanzable, esto es, para invocar una *anábasis del tronco*?

Lo hace, me parece obvio, para que se impongan, en el arte y por el arte, la ligereza, la levedad del ser, y con ellas, un cierto sentido de *elevación*, y hasta, si me permiten anotarlos así, de *salvación* humana. Me llega con un timbre obsesivo la conocida fórmula de Nietzsche, al que Reyes leyó desde su juventud: "Tenemos el arte para no perecer de la verdad". Expresado de otra manera: tenemos el arte para volvernos otros, para transfigurarnos. Para *superar* lo que somos.

El papel estratégico de esta *anábasis*, y su notable carácter positivo, quisiera sugerir, se entienden mejor si hago mención a una suerte de *Weltanschauung* catastrofista que emerge a modo de un "bajo continuo" en diversos pasajes de la obra de Reyes. Al tanto de las conquistas de la ciencia moderna, Reyes comulga en el fondo de su ser con la teoría de la *entropía* del universo. No es una broma. El cosmos, tal y como lo conocemos, acabará enfriándose de modo fatal y no será en lo sucesivo sino un montón de polvo y ceniza. Nada podrá salvarnos del derrumbe que ya viene en camino. Cito completa esta breve prosa que aparece en su libro *Ancorajes*, en algún punto cercana a las de Beckett y Cioran, pues estimo que en ella el autor condensa una suerte de pavor cósmico que le impide todo sosiego:

La catástrofe

Cuando la piedra de la honda viene en camino, algo que es mineral en nuestra carne la presiente por imantación. Un vago temor nos invade. Porque la vida, y no la alegría, quiere la eternidad, ignorante de que sólo es vida por ser muerte en viaje. El soplo de las narices divinas que animó al muñeco de barro era ya el soplo del aniquilamiento. A su grave término se acercan, si a paso distinto, lo mismo la efímera que el diamante; y el fuego que a todos consu-

me, implícito en el empuje inicial, es como deshielo que nadie ataja. Porque da lo mismo, al cerrar la cuenta, fundirse o derretirse.

El cómputo de probabilidades nos da la certeza de que, por las avenidas del espacio, abriéndose paso por entre meandros estelares y tañendo sus clarines pánicos, cada instante avanza, a paso de carga, un cataclismo. Hay un derrumbe cósmico en marcha constante hacia nosotros. Tardará milenios en llegar, o tardará sólo unos segundos. Pero el corazón, siempre profético, adivina que el tiempo, el espacio y la causa son endeble, y que una amenaza llena, de explosiones de astros, está suspendida, zumbando, sobre nuestras frentes.²³

En este libro, *Ancorajes*, por cierto, se encuentran algunos de los ensayos más eminentes de Reyes, algunos de los cuales se despliegan en una tesitura muy semejante. Me refiero a "La caída" y a "Palinodia del polvo". Al respecto, no se equivocaba Ernesto Mejía Sánchez, el editor del volumen, cuando aseguraba que "algunos de los ensayos más profundos de Reyes se juntan en este libro".²⁴

No hablaré de "La caída", una de las joyas de la prosa de Reyes y una muestra más de su profunda vocación estética, pues su tema es el elogio de una figurilla tallada en marfil que el autor ha conocido en el Museo Arqueológico de Madrid.²⁵ En cuanto a "Palinodia del polvo", debo observar que el autor monta en realidad una escenografía siniestra donde al final el polvo tendrá que revelarse como el rey de la Creación. Es así como lo describe Reyes: "Último estado de la materia, que nació entre la bendición de las aguas y —a través de la viscosidad de la vida— se reduce primero a la estatuaría mineral, para estallar finalmente

²³ Alfonso Reyes, *Ancorajes* (1928-1948), en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xxx (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), p. 60. En este apretado texto hay alusiones a Nietzsche, Heráclito y al lenguaje de las acciones militares.

²⁴ Ernesto Mejía Sánchez, "Estudio preliminar", en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xxx (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), p. xvi. Fue Mejía Sánchez, justo en este prefacio, quien primero identificó el núcleo intelectual que hermana los textos de "La caída", "La catástrofe" y "Palinodia del polvo".

²⁵ Estimo que merecería un ensayo aparte.

en esta disgregación diminuta de todo lo que existe. Microscopía de las cosas, camino de la nada; aniquilamiento sin gloria; desmoronamiento de inercias, "entropía"; venganza y venganza del polvo, lo más bajo del mundo".²⁶ A la manera de un profeta bíblico, nos amonesta a nosotros, los incrédulos: "Venganza y venganza del polvo. Planeta condenado al desierto, la onda musulmana de la tolvanera se percibe a barrer tus rastros".²⁷

También Mallarmé, también el amado Mallarmé da pie para pasajes catastrofistas, donde lo que predomina, al menos en ciertos instantes, es el sentimiento de la caída. Sea este pasaje tomado de "Metafísica de la máscara". Ahí escribe Reyes lo que sigue: "Anda por ahí cierta metafísica para la cual el ser es, también, un espesarse del no ser, visto en perspectiva. El tiempo real de Bergson es, para esta metafísica, algo como el sabor de la nada, remansado en los cimientos de nuestra conciencia. ¿Hasta dónde caló el mascarero indígena, en esta vertiginosa caída rumbo al centro del universo? Detengámonos: Mallarmé temía precipitarse con sus dos alas desplumadas, 'por miedo de caer durante toda la eternidad'. ¿No es esto lo que aconteció a Satanás, Señor de la Caída?"²⁸

Mallarmé evoca en Reyes, de manera inevitable, la idea de una Caída moderna, donde la escritura se enfrenta a *la página en blanco*. A los ojos de Reyes, en realidad se trata de algo así como "el derrumbe desde la cima de la realidad hasta la página muda (*sur le vide papier que la blancheur défend*) [...]". A lo que agrega el mismo Reyes: "Yo, si no dudaba, creía al menos que todo Mallarmé se explica por la desesperación ante esta irremediable caída desde la cima de la realidad hasta el fondo de la página escrita".²⁹

²⁶ Alfonso Reyes, *Ancorajes (1928-1948)*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXI (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), p. 61.

²⁷ *Ibid.*, pp. 61-62.

²⁸ *Ibid.*, p. 81.

²⁹ Alfonso Reyes, "Meditación sobre Mallarmé", en *ibid.*, pp. 66-67.

Al final de su "Meditación sobre Mallarmé", apunta Reyes todavía, aportando un cierto matiz que me parece salvífico y que nos libra un poco de la angustia: "En el orden funcional de la naturaleza, hasta donde nos es dado abarcarlo, toda creación es resultado de una catástrofe anterior. Por eso Mallarmé comienza por bajar hasta el remolino del naufragio. Ya, apenas, sobresale el airón, la pluma del gorro. ¿Va a hundirse para siempre? No: desde el abismo giratorio, lanza los bolos como boleadoras del gaucho. ¿A ver si logra enredar un día las piernas furtivas de la Casualidad, del azar, que es la cacería que persigue!"³⁰

Con esta sugerente interpretación de *Un tiro de dados*, de Mallarmé, me parece, puedo dar por concluido este texto.

³⁰ *Ibid.*, p. 68.

Bibliografía

- Escalante, Evodio. "Alfonso Reyes vanguardista". En *Cartones de Madrid. Una lectura crítica*, compilación de José Javier Villareal. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León-Facultad de Filosofía y Letras, 1996.
- González y González, Luis. "Memoria mínima de El Colegio de México". En *Cincuenta años de historia en México*, vol. 1, compilación de Alicia Hernández Chávez y Manuel Miño Guevara. México: El Colegio de México, 1991.
- Mallarmé, Stéphane. *Igitur / Divagations / Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1976.
- Mejía Sánchez, Ernesto. "Estudio preliminar". En *Obras completas de Alfonso Reyes*. Tomo XXI. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Reyes, Alfonso. "Julio Ruelas, subjetivo". En *Varia*. Tomo I, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Reyes, Alfonso. *Cartones de Madrid*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Reyes, Alfonso. *Visión de Anáhuac*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Reyes, Alfonso. *Ancorajes (1928-1948)*. Tomo XXI, *Obras completas de Alfonso Reyes*, edición de Ernesto Mejía Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Reyes, Alfonso. "Meditación sobre Mallarmé". En *Ancorajes (1928-1948)*. Tomo XXI, *Obras completas de Alfonso Reyes*, edición de

Ernesto Mejía Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

- Reyes, Alfonso. *Culto a Mallarmé*. Tomo XXII, *Obras completas de Alfonso Reyes*, edición de José Luis Martínez. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Reyes, Alfonso. "Venganza literaria". En *Árbol de pólvora*. Tomo XXIII, *Obras completas de Alfonso Reyes*, edición de José Luis Martínez. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Reyes, Alfonso. *Historia documental de mis libros*. Tomo XXIV, *Obras completas de Alfonso Reyes*, edición de José Luis Martínez. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

**Razones entre estornudos, microbios y elefantes:
en torno a *Calendario***

Adolfo Castañón

I

Calendario (1924) es uno de los libros con que culminan los casi diez años que Alfonso Reyes estuvo en Madrid y, antes y después, en Francia, entre 1914 y 1927. La manera alfonsina de abordar temas y asuntos originales alcanza en este libro un punto de madurez que fue reconocido de inmediato. *Calendario* encierra un cruce de caminos entre el pasado inmediato y aun la prehistoria del escritor y su futuro porvenir, inmediato y mediato; *Calendario* presagia el peculiar estilo alfonsino como muestra el hecho mismo de que en la edición del tomo II de las *Obras completas* haya diversas referencias a otros escritos suyos. *Calendario* parecería ser la etiqueta con que el escritor decidió reunir una serie de apuntes divididos en secciones. Esos trazos, más allá de la anécdota empeñada en recoger vidas mínimas, episodios aislados, anécdotas o biografías parciales de personajes secundarios, delinean una ética y una estética, si no es que una política y desde luego un arte de vivir, un reloj de arena de detalles inapresables o inaprehensibles. Reyes se complace en dibujar y formalizar el lenguaje incommunicable de "los gestos prohibidos" —esas unidades gestuales como el bostezo, o el estornudo (y ad-

viértase que no cae en la fácil retórica del glosar otras manifestaciones corporales como el hipo, el regüeldo o las flatulencias). Esta página sobre los "gestos prohibidos" recorrerá varios lugares de la obra de Reyes y gracias a ella será reconocido por Jorge Luis Borges, quien pocos años más tarde le escribe desde Buenos Aires, luego de haber leído esa página. Así lo recuerda el mismo Reyes en *Monterrey*:

ESTORNUDOS LITERARIOS

I*

Jorge Luis Borges me escribe desde Buenos Aires:

"Releo en la página 40 del *Calendario*: Un solo estornudo sublime conozco en la literatura: el de Zarathustra." ¿Puedo proponerle otro? Es uno de los tormentosos presagios de la *Odisea* y está en el libro XVII, al final. La reina, fastidiada, hace votos por la terrible vuelta del héroe y entonces (sigo la versión de Andrew Lang) "Telémaco estornudó con vigor y en torno al techo resonó maravillosamente."

El ominoso carácter de la efusión es reconocido en seguida, y Penélope exclama: "Eumeo, ¿no adviertes que mi hijo ha estornudado una bendición sobre mis palabras? Ya sé de cierto que ningún destino a medio forjar caerá sobre los pretendientes y que ninguno de ellos conseguirá eludir la muerte y los hados."

Sería entretenido rastrear los escamoteos y las deformaciones de este estornudo a través de los púdicos traductores. ¿Lo estornudó Mme Dacier o lo falsificó? Chapman, en su versión de 1614, no lo silencia:

...in echoes round
Her son's strange neesings made a horrid sound.

(*Neesing*, me informa el Diccionario, es una antigua forma de *sneezing*.) —P. D. También, en una revista americana, este epíteto homérico: "The not to be sneezed at sum of two thousand dollars." —El estornudo, ahí, es despectivo.

Amigo Jorge Luis: No tengo a la mano a Mme Dacier, ni tampoco la *Ulixes*, de Pérez, el padre del célebre secretario de Felipe II, libros ambos que se me han quedado en mi tierra. Usted

puede consultar allá a don Leopoldo Lugones, experto en materia de *Odisea*. En la traducción castellana de Segalá y Estalella, la página 453 se abre con el alegre estornudo. También lo encuentro en la versión de Bérard, III, página 45.

* *Monterrey*, N° 8. Río de Janeiro, III-1932.

II*

1. Las manifestaciones del folklore a propósito de los estornudos son incontables. Cada raza, cada nación, tienen y tuvieron siempre curiosas supersticiones y extrañas prácticas relativas a este singular espasmo, pero su aparición en la literatura es muy rara. Wordsworth menciona el estornudo de un gato; Robert Browning, en su *Apología del Obispo Boulgram*, habla con sutileza de aquel "estornudo inminente que nunca sobreviene", y en sus *Dos camellos* habla del "causing ordinary flesh to sneeze". Y Pascal, en sus *Pensamientos*, N° 160, observa que "L'éternuement absorbe toutes les fonctions de l'âme aussi bien que la besogne. Mais on n'en tire pas les mêmes conséquences contre la grandeur de l'homme, parce que c'est contre son gré..." Pero si existe algún poema, tratado, novela o comedia donde el estornudo sea el tema, la crisis, la catástrofe, la solución —como bien puede suceder—, confieso que ellos han escapado a mi atención.

En las *Xenias Mansas*, IV, de Goethe, aparece una metáfora desarrollada que describe el efecto picante de su epigrama:

—Ni os vitupero ni os elogio, sólo hago burlas: y he aquí que al muy ladino el fuego se le asoma a la cara y la mostaza se le sube a las narices. Y si al cabo suelta el estornudo ¡quién sabe lo que pase o lo que haga! Sin embargo, después vendrán la reflexión, el espíritu, la razón —pura, si es posible—, y eso sí que es bueno!

Norman, Oklahoma, 19-IV-1932.

ROY TEMPLE HOUSE
(Editor de *Books Abroad*)

2. Una alusión al folklórico "¡Dios te ayude!", en la letrilla de Góngora que tiene por estribillo:

Cada uno estornuda
como Dios le ayuda.

3. Naturalmente que entre los libros de urbanidad más o menos derivados del *Cortesano* de Castiglione se tiene que hablar del estornudo, pero allí ya no se trata de un uso literario del tema, sino

de un precepto de los buenos modales. Así, Lucas Gracián Dan-
tisco se queja, en su *Galateo español* —fines del siglo XVI—, de los
que “tosiendo y estornudando hacen gran ruido, que attruenen los
que allí están”.

* Monterrey, N° 9. Río de Janeiro, VII-1932.

III*

1. Algunos amigos me señalan las costumbres folklóricas sobre el
estornudo, como aquellas tan extravagantes de pueblos exóticos o
lejanos que recuerda Cabanès en sus *Mœurs intimes du passé*. Pero
el objeto de nuestra investigación no es el estornudo como tema
etnográfico, sino el estornudo célebre en literatura.

En torno al asunto, publiqué, en el *Tren de ondas*, una pagini-
ta llamada “Un cuento cualquiera”, fantasía antropológica.

2. Abrindo ao acaso o meu *Satyricon* —C. xcvi— leio: “Gi-
ton... ter continuo ita sternuavit... Eunolpus conversus
salvere Giton jubet”. Ora, as notas de mina vulgar edição
Garnier, de Huguin de Guerle, dão —p. 322— os origens
desse hábito, de salvar a quem espirra: “Aristóteles quer far
proceder este hábito da religião natural, honrando a alma,
imagem da divindade, que está na cabeça e de que o espirro
é sinal... Outros pensáram em Prometeu, que o fogo do
céu recolheu em um vaso e o deu a respirar a sua estatua:
donde o espirro, sinal de vida. Finalmente, se não é princi-
pio da humanidade é da vida humana: o primeiro efeito do
ar nas narinas do recém nascido é o espirro, que dá inicio
da vida, da respiração, *pneuma*, alma também. Os romanos
tinham bons e malos espirros, etc., etc.

Isto é apenas pretexto de escrever-lhe, sem ou como es-
pirro. Aqui por a mina terra apenas é sinal de chuva, quando
ocorre aos bodes... e ocasião de insultar aos mestiços com o
nome deste animal, quando espirram: *Vae chover*...

AFRANIO PEIXOTO.

(Ver nota N° 9).

3. Quevedo, en su *Premática y aranceles generales*, censura a los
que dicen: “Beso las manos de Vuesa Merced”, en vez de: “Dios os
dé buenas noches a buenos días.” Y luego condena también a los
que responden con esta salva cuando estornuda alguno, pudiendo
decir: “Dios os dé salud.”

4. Al decir estas voces, por acaso
Telémaco estornuda, y al estruendo
la bóveda resuena.

La Odisea, de Homero, trad. por Antonio de Gironella,
Barcelona. T. Gorchs, 1851, p. 352.
(Comunicación de E. Díez-Canedo).

5. En Walter Scott, *Antiquary*, cap. 21, Edie Ochiltree y Lovel,
escondidos en las ruinas de una iglesia, asustan al Barón y a Dons-
terwivel soltando continuos estornudos.

(Comunicación de Gustavo Barroso).

6. En el lib. LIX de la *Historia de los Girondinos*, vol. VI, p. 84 de la
ed. Hachette de 1913, se lee lo siguiente:

On assaisonnait la mort de sarcasmes: “Cela va bien, la
recolte est bonne, les papiers s’emplissent”, disait l’un en
signant les longues listes d’envoi au Tribunal Révolution-
naire. “Je t’ai vu sur la Place de la Révolution, au spectacle
de la guillotine”, disait l’autre. “Oui, répondait celui-ci, je
suis allé rire de la figure que font ces scélérats.” “Ils vont
éternuer dans le sac” —répondait un troisième.

(Comunicación de Gustavo Barroso).

7. En *Les âmes mortes*, de Gogol, trad. francesa de E. Charrière,
Hachette, 1912, I, cap. I, pág. 7:

Ce monsieur, à le bien considérer, devait être un hom-
me d’un esprit positif et solide, et il se mouchait à fort
grand bruit. On ne sais comment il s’y prenait pour cela;
mais il est de fait que son nez produisait un son éclatant,
analogue à celui du cor de chasse. Ce mérite, si mini-
me qu’il puisse paraître, le mit toutefois en fort grande
considération auprès du garçon d’auberge, qui, chaque
fois qu’il entendait ce bruit magistral, secouait son épaisse
chevelure et se cambrait plus respectueusement, inclinait
le front en avant sans mouvoir le reste du corps, et disait :
“Que désire monsieur ?”

El héroe se llama Paulo Ivanovich Chichikof, y una nota del traductor explica que este nombre contiene un juego de palabras sobre el verbo ruso "estornudar".

(Comunicación de Gustavo Barroso).

8. El propio Gustavo Barroso publicó, en *O Paiz*, Río, 24 de julio de 1915, un artículo llamado *O elogio do espirro*, donde dice entre otras cosas: "Veze, para criar fama nem é necessario deitar-se na cama, conforme manda o brocardo popular. Basta tão somente rosser com rudeza, escarrar com raiva ou espirrar com força. O espirro, que tiro certoiro na celebridade!..."

9. Con referencia al último lugar de la nota N° 2, este pasaje del Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, verso N° 768, p. 126 de la ed. Reyes (Madrid, Calleja), donde el lobo

salió de aquel plado, corrió lo más que pudo,
vio en unos fornachos retozar a menudo
cabritos con las cabras, mucho cabrón cornudo:
"A la fe", diz "agora se cumple el estornudo".

10. Jenofonte (*Anábasis*, III, 2, 9), tras la batalla de Cunaxa, arenga a sus soldados. Uno de ellos estornuda, y el discurso se interrumpe para alabar a Zeus por aquel buen augurio que anuncia una retirada feliz.

11. Tengo noticia de otros pasajes en Plutarco, *Temístocles*, 13; en Catulo, *Carmenes*, 45; en Ovidio, en Ayala, en la literatura rabinica, etc. Por donde, volviendo a la nota de Jorge Luis Borges que provocó estas observaciones, queda plenamente rectificado el pasaje de mi *Calendario*, "Los gestos prohibidos", pág. 40, donde me deslicé a decir que el único estornudo célebre en la literatura era el de Zaratustra de Nietzsche. En cuanto a otros ruidos molestos, remito al artículo de Gustavo Barroso, *As columnas do Templo*, "O deus Crepitus" y al pasaje de Saint-Simon en que se despiden de la corte de España, y la princesa de Asturias le contesta con un eructo sonorisimo, seguido de otro mayor y rubricado por un tercero que no desmerecía de los anteriores, lo que, a pesar de las solemnidades de la etiqueta, hizo aullar de risa a los presentes. "¡Difícil cortesía española!", exclamaba cierto escritor

portugués ante el poeta y retórico Campillo y Correa, que había adquirido el hábito de producir ruidos al saludar efusivamente a algún amigo.*

* A última hora: *Diciendo así, Telémaco estornudaba tan recio, que sonó toda la casa. La Ulixeia de Homero*. (Trad., por el Secretario Gonzalo Pérez, siglo XVI.)

Como se ve, el tema interesaba vivamente a Reyes, cuyas páginas hemos transcrito arriba.¹ Además debe recordarse que Borges escribió en 1926 una reseña de un libro hermano de *Calendario*, *Reloj de sol*, en el que se toca la afinidad profunda que había entre ambos escritores.²

Jorge Luis Borges

Alfonso Reyes, *Reloj de sol*

Gratisimo libro conversado es éste de Reyes, sin una palabra más alta que otra y cuyo beneficio más claro es el espectáculo de bien repartida amistad que hay en su cuarentena de apuntes. Reyes es practicante venturoso de esa virtud de virtudes: la cortesía, y su libro está gobernado por ese mérito. Reyes es fino catador de almas, es observador benévolo de las distinciones insustituibles de cada yo. De tan bien conversarnos de sus amigos, nos amiga con ellos. Desde luego, más prudente es frecuentar las noticias que Reyes nos transmite sobre Valle-Inclán, que los orondos y pendulares párrafos de éste.

Reloj de sol empieza por una apología de las anécdotas: página emocionada y precisa, que transcribo para que el lector se enamore de ella; y también ¡oh, menesteres dialogísticos del oficio! para comentarla. Aquí está:

¹ Alfonso Reyes, "Estornudos literarios", en *A lápiz*, en *Obras completas*, tomo VIII, (México: Fondo de Cultura Económica), pp. 313-317.

² Carlos García, *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1959) y crónica de una amistad*, (El Colegio de México / Bonilla Artigas Editores), pp. 66-69.

Hay que interesarse por las anécdotas. Lo menos que hace es divertirnos. Nos ayudan a vivir, a olvidar, por unos instantes: ¿hay mayor piedad? Pero, además, suelen ser, como la flor en la planta: la combinación cálida, visible, armónica, que puede cortarse con las manos y llevarse en el pecho, de una virtud vital.

Hay que interesarse por los recuerdos, harina que da nuestro molino. (*Reloj de sol*, p. 11)³

Hay un semblante falso de contradicción en ese encarecimiento de los recuerdos y del olvido: falso, puesto que recordar una sola cosa cualquiera, es olvidarse de lo demás del mundo. No insistiré sobre esa angostura lineal de nuestra conciencia, ya denunciada por Arturo Schopenhauer; quiero pasar derecho a la anécdota y a su tasación.

En estos días se finge menospreciarla. Sin embargo, la anécdota —no en su primordial acepción de historia secreta, sino en la usual de incidente escrito o narrado, de sección breve operada sobre el destino de un hombre— es la realidad de cualquier poesía y lo que nos gusta. Lo abstraído, lo general, es cosa impoética. El ser, el incondicionado ser (esto Schopenhauer también lo premeditó) no es sino la cópula que une el sujeto con el predicado. Es decir, el ser no es categoría poética ni metafísica, es gramatical. Dicho sea con palabras de la lingüística: el depuradísimo verbo *ser*, tan servicial que lo mismo sirve para ser hombre que para ser perro, es un morfema, signo conjuntivo de relación; no un semantema, signo de representación. Pensar *Alguien hizo algo*, no es poético; pensar *En uno de los días del tiempo y en uno de los sitios del espacio, un hombre escribió*, ya casi lo es; pensar *En una casa de la calle del Parque (esquina Suipacha) un señor alsinista se puso a escribir con letra perfilada estas cosas: En un overo rosao, flete nuevo y parejito...* lo es con intensidad.⁴ Y es que lo último es anecdótico.

A las anécdotas es costumbre contraponer las imágenes y metáforas; enemistad fabulosa, pues éstas no son más que anécdotas chicas. En ensayo anterior sobre la metáfora, he procurado razonar este parecer.

Reyes ha reformado la anécdota. Su prudente revolución corresponde a la solicitada por Ben Jonson para el apigrama.⁵ En vez de sujetar la entera composición a la última línea, al desenlace armado, al rasgo (de antemano) asombroso, Reyes quiere que el agrado de sus anécdotas sea perpetuo. Nunca procedieron así los anecdotistas. Siempre nos propusieron su página, no de gustativa lectura, sino de desconfianza o de impaciencia o de suspensión, para recién justificarse en la última línea y callar. Leerlos tenía más de tarea que de placer. Uno se fatigaba, esperándolos. Reyes, no; Reyes nos presenta un mundito y hace como si lo dejara vivir. El riesgo de esta suerte de anécdotas desmochadas, de anécdotas sin asombro pero con encanto, sería la insipidez; Reyes ni siquiera ha tenido que precaverse de tal peligro. Alguna —“El Gimnasio de la Revista Nueva”— es incomparable.⁶

“Un recuerdo de Año Nuevo” —página de una tan discreta efusión— es otra de las bondades del libro. Su eficacia novelística es mucha. Cinco, seis renglones y la definición de los personajes está lograda. A don Ramón Menéndez Pidal nos lo persuade así, como quien no quiere la cosa. “A sus estancias en la sierra, que alterna con el sol de la marítima Zumaya, debe D. Ramón, seguramente, ese salutar color de barro cocido que ha heredado de él su hija Jimena. D. Ramón es hombre que escribe con las ventanas abiertas, en pleno invierno, envueltas las piernas en la manta española” (*Reloj de sol*, p. 67).⁷

La consideración “De microbiología literaria” también me está llamando a la crítica.⁸ En ella, el escritor se conduce de las palabras venidas a menos o aplebeyadas; de la palabra “gracia” que ahora significa “chiste” o “chocarrera”, de la palabra “habilidad” que hoy es equivalente de astucia. Esa denigración la operan las malas artes de la plebeyez, que todo lo acomoda a su imagen. Otra, no registrada allí, es la motivada por el abaratamiento de los elogios. Hablo de los elogios gruesos, atropellados, sin valoración, de los que pueden ser tan incómodos y tan zafios como una injuria. ¿Qué decir de la intemporalidad terrible de Dios, si

³ Obras completas de Alfonso Reyes, tomo IV, p. 359. [Nota del autor]

⁴ “En un overo rosao...”: verso con que comienza el *Fausto* (1866) del poeta guacheco argentino Estanislao del Campo (1834-1880). [Nota del autor]

⁵ Ben Jonson: *Epigrams*. Londres, 1616 (Folio edition). No encuentro en ella ningún pasaje que certifique la afirmación de Borges, pero debe considerarse que éste no alude, quizás, a un texto, sino a la práctica epigramática de Jonson. [Nota del autor]

⁶ Obras completas de Alfonso Reyes, tomo IV, pp. 360-362. [Nota del autor]

⁷ Obras completas de Alfonso Reyes, tomo IV, pp. 394-395. [Nota del autor]

⁸ Obras completas de Alfonso Reyes, tomo IV, p. 375-377. [Nota del autor]

la piedra que perdura muchos años ya es cosa eterna? ¿Qué adjetivación será propia de la divinidad, si un jarrón de barro es *divino*? Para el gacettillero español, no hay sacerdote sin su "*virtuoso*", no hay comerciante sin su "*probo*", no hay señorita sin su "*bellísima*", no hay auditorio sin su "*numerosa*" y "*selecto*". Esa constancia casi homérica de los epítetos no es tampoco una señal de exaltación; es alargamiento inútil de las palabras. No es ni conceptual ni emotiva: escribir *la bellísima señorita de Tal* no es emocionarse con ella ni formular un juicio estético o pseudo estético; es —únicamente— nombrarla. En tales casos, la ya inseparable adjetivación hace de prefijo, pero de prefijo haragán. El vocablo señorita se pierde y es desbancado por un neologismo cargoso: *bellísima-señorita*. (A la simulación de las alabanzas corresponde —signo también de mezquindad— la de las injurias. Hay fórmulas, universalmente aplicables, de injuria y tan bochornosa perfección hemos alcanzado que todo marinero borracho, con sólo chapurrear una de estas fórmulas, puede manosear nuestra paz y obligarnos a la pelea, al bastonazo o a la cobardía. ¡Tan convencional es la cosa! Hay literato en Groenlandia que cuando dice *Fulano de Tal es un degenerado y plagario*, lo que quiere decir, es: *Fulano de Tal no frecuenta la misma confitería que yo, y así se lo entienden.*)

Releo este afabilísimo *Reloj de sol* y una curiosidad clandestina —la misma que ha desordenado más de una vez mis lecturas de Unamuno, de Tomás de Quincey,⁹ de Hazlitt —me hace preguntar: Ete 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 dos horas? La interrogación es íntima, ya lo sé; voceada en la mitad del día, sin un declive propiciatorio de dudas, parece lastimar el más secreto pudor de la inteligencia. Quizá fuera más posible de noche, en

⁹ Acerca de la relación entre Borges y De Quincey, no estudiada hasta hoy como lo merece, prepara Jerónimo Ledesma una monografía; véanse, entre tanto, sus trabajos: "Entre De Quincey y Borges: Metodología crítica en literaturas comparadas": *Anclajes* VIII, 8, Buenos Aires, diciembre de 2004, 153-180; "De Quincey's Image in Borges' Literature": Estela Valverde, ed.: *Jorge Luis Borges: English Literature and other Inquisitions*, Sydney: Berrima/Southern Highlands Publishers, 72-91 (en prensa). Ledesma ha traducido, además, algunos textos de De Quincey al castellano: *La farsa de los cielos. Ensayos*. Selección, traducción, prólogo y notas. Buenos Aires: Paradiso, 2005, y *Bosquejo de la infancia*. Traducción, prólogo y notas. Buenos Aires: Caja Negra, 2006. [Nota del autor]

esas horas anónimas y alargadas que son los arrabales del alba y en que el atrevimiento de trasnocharse se hace discutidor y en las que razona el desgano físico... Indecible o no, mi indiscreción es demasiado íntima para ser satisfecha por otro que Alfonso Reyes, y ése, quién sabe. A lo mejor, él mismo lo ignora (Hay negocios demasiado íntimos y definitivos para ser tarea de nuestro pecho). Hay quien descrea 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. 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 preguntada (posgustada) realidad de esos escritores que la de su tan laureada escritura?

A esta reseña Reyes, contestaría con unas líneas agradecidas el 12 de julio de 1927:¹⁰

[Carta de AR a JLB, 1 p. mecanografiada (falta en otras recopilaciones; "Capilla Alfonsina" N° 30; fotocopia donada por NN):]

[Sobre:] [Membrete:] Alfonso Reyes / Enviado Extraordinario y Ministro / Plenipotenciario de México // [Sello:] Estados Unidos Mexicanos / Legación en la República Argentina / [A mano:] Sr. D. Jorge Luis Borges / Quintana 222 / Buenos Aires / [Sello:] Correspondencia / libre de [ilegible]

[Carta:] [Membrete:] El Embajador de México

Buenos Aires, 12 de julio de 1927

Mi querido amigo Borges:

Deliciosa para mí (y tan terrible en sus insinuaciones finales!) esa página sobre el *Reloj de Sol*. ¡Qué acompañado me siento cuando leo sus palabras sobre mis libros! Por ahora, no puedo contestarle a esa pregunta. Acaso yo mismo la he llevado adentro sin darme cuenta. Ahora, cuando usted la precisa, no va a haber más remedio que dejarla prosperar y crecer en mi corazón, a ver qué frutos da con el tiempo. Dos veces he sentido esto mismo: ahora, leyéndolo,

¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

y cuando —hace años— una muchacha me atravesó un brazo con un largo alfiler de sombrero ¡de aquéllos de aquél tiempo! Sólo que usted me ha clavado el hilo de acero en plena conciencia.

Suyo, muy de veras, y muy agradecido,

Alfonso Reyes

A Reyes lo trabaja el tema del estornudo y volverá a él dos años después en "Un cuento cualquiera":¹¹

UN CUENTO CUALQUIERA*

Éste era un Rey en cuya corte se había establecido un extraño ceremonial.

Cuando al Rey le acontecía estornudar, los Ministros estaban obligados a repetir el estornudo del Rey; los gentiles-hombres y demás cortesanos, a repetir el estornudo de los Ministros; y el pueblo todo, por categorías y castas descendentes, a ir repitiendo los estornudos de Palacio.

De modo que, de tiempo en tiempo, y sobre todo durante los meses del resfrío o cuando la estación en que se cosechaba el rapé, prolongados y crecientes rumores sacudían los ámbitos.

Risa da pensar en los monarcas vecinos. Temblaban al oír las explosiones aquellas, y se cuidaban mucho de provocar la cólera de su Grande y Poderoso Hermano, porque se figuraban de buena fe que en los dominios de éste se fraguaba el Trueno.

¿El Trueno? ¡Bueno estaba el Trueno! ¡Por menos se pierde la consideración de persona bien educada! ¡El Trueno? ¡Eran los estornudos del Rey de Monomotapa!

1926.

Non seulement chasque país, mais chasque cité a sa civilité particulière, et chaque vacation (I, xiii).

* *La Vida Literaria*, Buenos Aires, VI-1929.

¹¹ Alfonso Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo VIII (México: Fondo de Cultura Económica), p. 357.

II

Pero es preciso volver al conjunto de *Calendario*. El índice de escritos "Organizado (por Reyes en 23 de octubre de 1923)" se divide en 6 tramos: I.- Tiempo de Madrid: "Voluntario", "Junto al brasero", "Tópicos de café", "El consuelo", "Verdadera historia de Teddy de Tammy-Larry", "Cómo descubrí que Teddy era español"; II.- Teatro y museo: "El drama", "Los gestos prohibidos", "El Abanico-Enciclopedia", "Contra el museo estático", "Motivos del *Laocoonte*", "Ruth Draper o la nueva paradoja del comediante", "La improvisación"; III.- En la guerra: "Guynemer", "En el frente", "Interrogatorio", "Rancho de prisioneros", "La *cave* o de la nueva refundición social"; IV.- Desconcierto: "El buen impresor", "El Caos doméstico", "El egoísmo del ama", "Del último individualista", "Las parábolas del individualista", "Del perfecto gobernante", "Diógenes", "La norma", "El origen del peinetón", "Del hilo, al ovillo", "El cocinero", "El trueque"; V.- Todos nosotros: "Un propósito", "Una lección", "El otro extremo", "Psicología dialectal", "Entre humoristas", "Mal de libros"; VI.- Yo solo: "La técnica y la imitación", "El problema", "Los senderos de la inteligencia", "El coleccionista", "El mal tiempo", "La melancolía del viajero", "Romance viejo".

Esos seis tiempos concentran en su cuadrante varios otros: los días anteriores a la salida de México, la llegada a Europa y las visiones de la guerra, la experiencia estética de la vanguardia con su dinamismo en el que la vida cotidiana aspira a cristalizarse en museo y en coreografía, la experiencia diversa del caos y del desorden en que viven y se desviven los emigrantes y participantes de un momento bélico, la paternidad gustosa del padre complaciente, la intensa conciencia que tiene el recién llegado a una ciudad como Madrid en esa época atenta a adaptarse y a ser capaz de fluir entre las clases sociales, las ciudades dentro de la ciudad, las tribus y los clanes.

Calendario: los 43 artículos que componen el libro son como un caleidoscopio de la vida pasada, presente y porvenir

de Alfonso Reyes. Libro augural, libro telescopio que se prolongará como Reyes mismo lo indica en apuntes posteriores. Véase, por ejemplo, la anotación que hace al texto "Las parábolas del individualista";¹² ahí, en una nota al pie, remite al texto escrito muchos años después: "Sobre el microbio y el elefante ver: *Marginalia*, 2ª serie, México, 1954, pág. 202; Epílogos de 1953, n° 26". Queda claro al lector que la redacción de ambos textos es distinta pero que la idea que los anima es la misma y que, por así decir, la idea fija ha pasado la prueba de los años. Esto me lleva a insistir en la sugerencia de que Alfonso Reyes se quedó mentalmente estacionado entre las páginas de *Calendario*. Cabe mencionar que Reyes había publicado este texto en la revista *España* el 26 de junio de 1920¹³ y que llegó al libro sin muchas modificaciones.¹⁴

Otro caso radical es ese dintel titulado "Voluntario. (De un discurso en el Ayuntamiento)",¹⁵ que nos informa Reyes, también en una nota al pie, que fue luego recogido en el libro *De viva voz* y que fue redactado "en Madrid el 20 de octubre de 1922", un año antes de que este libro se organizara. En este texto se afina el presentimiento que tendrá Borges años después, cuando define a Reyes en su poema *In memoriam*:

In memoriam AR por Borges
(fragmento)

Supo bien aquel arte que ninguno
Supo del todo, ni Simbad ni Ulises,

¹² Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica), p. 320-321.

¹³ Alfonso Reyes, *Parábola del microbio y del elefante*, en *España* (26 de junio de 1920), <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003392125&search=&lang=en>

¹⁴ (Compárense al final los tres textos. Véase Anexo).

¹⁵ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica), p. 273-274.

Que es pasar de un país a otros países
Y estar íntegramente en cada uno.

Calendario será una clara comprobación de la forma cabal en que Reyes sabía integrarse por donde quiera que pasara. Por otro lado, es necesario situarse y tener conciencia de que Reyes tiene en el momento en que está organizando el *Calendario*, es decir, en octubre de 1923, 33 años cumplidos, que fue reinstalado en el servicio diplomático de México el 10 de junio de 1921 por obra de su amigo José Vasconcelos, luego de más de seis años de vivir a la intemperie, expuesto a la dura necesidad de ganarse la vida escribiendo, editando, traduciendo, investigando, haciendo fichas, cédulas, sin dejar de leer y escribir su propia obra personal. Como es sabido, en los años que van de 1914 a 1921, Reyes se dará tiempo para escribir su *Visión de Anáhuac* (1917) su *Plano oblicuo* (1920), sus *Cartones de Madrid* (1917), amén y a más de una gran cantidad de reseñas periodísticas, crónicas y apuntes, para no hablar de su caudalosa correspondencia con amigos como Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Martín Luis Guzmán, José María Chacón y Calvo, Guillermo de Torre, entre muchos otros. *Calendario* es un libro augural, es decir un libro adivinatorio, un almanaque de presentimientos, una suerte de códice-jeroglífico, donde Reyes se da cita a sí mismo para expresar su cosmovisión singular, a partir de la conciencia de los diversos tiempos vividos y soñados, de los tiempos políticos y originarios, de los tiempos sin tiempo de la contemplación y del arte. Esta singularidad de la sensibilidad de Alfonso Reyes lo va a llevar a ponerse a calcular el ritmo que siguen "Los gestos prohibidos", esos citados signos prealfabéticos del cuerpo como el estornudo o el bostezo, la cosquilla o la comezón. En *Calendario* también afloran ecos de los autores leídos y traducidos por Reyes en ese momento. Hay uno en particular: Gilbert K. Chesterton, cuyas obras

Reyes tradujo por esos años. Y desde luego, está la poesía: no pocos versos escritos en esos años tienen relación con la superficie porosa de esta piedra lunar y a la vez solar.

III

Algunos de los poemas que tienen eco o relación con las casillas de este *Calendario* de Alfonso Reyes podrían ser "La tonada de la sierva enemiga",¹⁶ fechado en París en 1913 e incluido en *Repaso poético*,¹⁷ y que acaso tiene que ver con "El egoísmo del ama";¹⁸ "Fantasía del viaje",¹⁹ fechado en Madrid en 1915, tiene que ver con las páginas de "Romance viejo",²⁰ que son las finales de *Calendario*; "El descastado",²¹ fechado en Guadarrama en 1916, se relaciona con el texto anterior y con "La melancolía del viajero";²² "Glosa de mi tierra",²³ fechado en Madrid en agosto de 1917, que inicia con los versos "Amapolita morada / del valle donde nací: / si no estás enamorada / enamórate de mí.", que tienen que ver con "El mal

¹⁶ Alfonso Reyes, *Repaso poético*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo x (México: Fondo de Cultura Económica), p. 67.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica), pp. 317-318.

¹⁹ Alfonso Reyes, *Repaso poético*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo x (México: Fondo de Cultura Económica), pp. 68-69.

²⁰ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica), p. 359.

²¹ Alfonso Reyes, *Repaso poético*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo x (México: Fondo de Cultura Económica), pp. 70-72.

²² Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica), pp. 357-358.

²³ Alfonso Reyes, *Repaso poético*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo x (México: Fondo de Cultura Económica), pp. 74-76.

tiempo",²⁴ donde se lee: "¡Ay, amapola de mi tierra! Cuando yo no había sufrido todavía ¿cómo quieres tú que apreciara yo lo que me dabas?"; "Las quejas. Sátiras de los expatriados",²⁵ fechado en Madrid en octubre de 1917 y que tiene que ver con el tema de la emigración; "El mal confitero",²⁶ fechado en Madrid en 1918 donde no sólo se menciona a Toledo sino a una cierta forma heterodoxa de la eucaristía; "Fonética",²⁷ fechado en Madrid el 11 de octubre de 1918 y que tiene que ver de algún modo con el texto de *Calendario* titulado "Psicología dialectal",²⁸ "A mi hijo",²⁹ fechado en Madrid en 1921 que hace eco a los textos "El otro extremo",³⁰ "El problema",³¹ "Los senderos de la inteligencia"³² y "Diógenes";³³ "Aires de la bocacalle...",³⁴ fechado en Madrid en 1923, y que tiene que ver con la vida cotidiana en Madrid igual que el poema "Madrid que cambias...",³⁵ fechado en esa ciudad

²⁴ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica), pp. 356.

²⁵ Alfonso Reyes, *Repaso poético*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo x (México: Fondo de Cultura Económica), pp. 76-77.

²⁶ *Ibid.*, pp. 79-81.

²⁷ *Ibid.*, p. 82.

²⁸ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica), pp. 359-341.

²⁹ Alfonso Reyes, *Repaso poético*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo x (México: Fondo de Cultura Económica), p. 94.

³⁰ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica), pp. 337-338-341.

³¹ *Ibid.*, p. 350.

³² *Ibid.*, p. 351.

³³ *Ibid.*, p. 323.

³⁴ Alfonso Reyes, *Repaso poético*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo x (México: Fondo de Cultura Económica), p. 98.

³⁵ *Ibid.*, p. 101.

en 1922. También cabría asociar al cuerpo de *Calendario* los poemas "Pregones madrileños",³⁶ y "Tópica",³⁷ fechados en Madrid respectivamente en 1915 y 1918. Desde luego no se puede soslayar que si el libro *Calendario* fue organizado en Madrid en 1923, el poema "Ifigenia cruel" fue compuesto y escrito "entre agosto y septiembre de 1923". De algún modo, entre bambalinas cabría tender puentes entre ambos conjuntos textuales: *Calendario* e *Ifigenia cruel*.³⁸

IV

Calendario es un libro escrito con sentido o más bien con sentidos del humor. Los sentidos del humor se contraponen en *Calendario* en dos familias: de un lado está el "humorismo heroico, metafísico, romántico, trágico: el de Heine, que es perenne juventud, pálida esbeltez, pobreza sin lecho". Del otro lado está, como dice el mismo Reyes "un humorismo que come y duerme, y ése sazona con los años". Desde ese cuadrante, se entenderá mejor que Reyes haya escrito "El coleccionista" dividido en dos partes: "1. Por qué ya no colecciono sonrisas" y "2. Ahora colecciono miradas".

Quien dice *Calendario* dice almanaque y dice también tiempo, estado del tiempo. En este libro Reyes hizo también un ejercicio de meteorología personal y pública, una práctica de los cambios climáticos tanto interiores como exteriores, privados y públicos. En *Calendario* están presentes las coordenadas domésticas ("El Caos doméstico", "El egoísmo del ama", asociadas a la administración pública y sus aporías como en "Del perfecto gobernante" o "Del último individualista").

³⁶ *Ibid.*, p. 242.

³⁷ *Ibid.*, p. 243.

³⁸ *Ibid.*, p. 311-359.

V

Vale la pena recordarlo: el 10 de junio de 1921, Reyes fue restablecido en el servicio diplomático de México. Ese mismo año se inician, casi cabría decirse se detonan, las cinco series de *Simpatías y diferencias*: 1921 (primera serie), 1921 (segunda serie), 1922 (tercera serie), 1923 (cuarta serie), 1926 (quinta serie). En relación con el índice de *Calendario*, cabría preguntarse ¿cuáles de los textos de las primeras cuatro series de *Simpatías y diferencias* podrían haber o no entrado en *Calendario*, libro que por lo demás tiene indudables afinidades en su contenido y forma con *Cartones de Madrid*, 1917, y *Las vísperas de España*, 1937 (incluye textos escritos entre 1914 y 1917)? Podría decirse de manera un poco brusca que la veta *Cartones de Madrid*, *Las Vísperas de España* y *Calendario* tienen un aire más personal que los textos cosechados en la serie de *Simpatías y diferencias*. Al decir más personal, quizás cabría decir más poético. De hecho, Pedro Henríquez Ureña recibe *Calendario* como un libro de aforismos. Se puede señalar que la serie de *Simpatías y diferencias* no siempre fue bien recibida por algunos amigos de Alfonso Reyes, como el citado Pedro. Éste, como sabemos, le escribía al mexicano "perdonándole la vida" y diciéndole no era del todo de su gusto lo que estaba haciendo. Reproducimos a continuación algunas cartas cruzadas entre Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes en torno a, de un lado, el proyecto de *Simpatías y diferencias*, y de otro, específicamente *Calendario*.

FRAGMENTOS DE CINCO CARTAS ENTRE AR Y PHU

Carta No. 311: De Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes
10 de Abril

(...) Veo que publicas un tercer tomo de *Simpatías y diferencias*. No me parece bien, si ha de ser como el segundo. Todavía el primero era aceptable.

Carta No. 312: De Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes
27 de Abril de 1922.

(...) Voy al fin a publicar libros, de crítica y de pedacería. La gente insiste demasiado en que yo "no he hecho nada". Ya que tú haces simpatías y diferencias, y ganas reputación (aunque ya te he dicho que esos tomos no me gustan), yo creo no desacreditarme enteramente con tomos de retazos.

Carta No. 313: De Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña
Madrid, 4 de mayo de 1922.- a México.

(...) También me dices, más o menos, que esperas con horror la tercera serie de "Simpatías y Diferencias", si ha de ser tan mala como la segunda. ¡Pedro, por amor de Dios! ¿Y es éste el hombre que me ha aconsejado —yo no hago más que seguir tus sugerencias— publicar mucho, todo lo que se ha escrito, para dar de tiempo en tiempo los libros únicos, porque de otra suerte la gente no se da cuenta? Por lo demás, eres injusto: la primera parte de la segunda serie contiene mucho de lo mejor que he escrito: tanto peor si no te das cuenta. Ten la bondad de examinar el índice, y no me digas esas cosas. La tercera serie, sí: es mala. Pero eso no importa: de sobras sabes que son cosas que ya estaban escritas, estorbándome sobre la mesa, y que las verdaderamente malas proceden de mi trabajo forzado en EL SOL o por ahí, para ganarme la vida. Los libros inmortales caerán de tiempo en tiempo: es natural. No te inquietes. Y no creas que no son más frecuentes porque esté yo perdiendo el tiempo: tengo que alternar mis horas de escritor con mi deber de representante de México: yo no puedo vivir esa vida absurda de salvaje que han hecho algunos de nuestros más ilustres representantes, —arrinconados en el fondo de un basurero de barrio, donde nadie los veía, y cultivando sus parásitos conyugales en un admirable olvido social.

Carta No. 316: De Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes
A bordo del Coahuila, 7 de Agosto 1922. (lunes)

(...) Creo que el libro debes publicarlo: si quieres hacer modificaciones, suprime algo de lo viejo, y nada más. Me parece que has publicado ya bastantes libros de artículos más o menos críticos: el tercer tomo de *Simpatías y diferencias* puede marcar el fin de la etapa. Dices que yo te aconsejé publicar libros de artículos: sí, pero todo tiene un límite. Yo mismo estoy publicando otra vez

libros de artículos, pero no serán más de tres; me prometo no pasar de ahí. El primero lo dejé ya corregido en pruebas, y se titula *Mi España*; la serie lleva el título *En la orilla*. El segundo será de temas literarios hispano-americanos y quizás se titule *De Alarcón a Darío*. El tercero será de cosas sobre artes diversas.— De todos modos, una vez salidos de esos tomos misceláneos hay que publicar sólo obras sustantivas, de preferencia obras de creación: versos, —dos tomos—, *Ifigenia*; extensión o simplemente nueva edición de *Visión de Anáhuac*; nuevos cuentos, y así por el estilo. Ya tienes toda la fama que necesitas como ensayista, crítico y erudito: si no quieres perseverar en eso, tu labor debe ser de otra cosa.

Carta No. 340: De Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes
La Plata, 16 de Nov. 1924

(...) Compré y leí tu *Calendario*. Quiero publicar uno así, es decir, una serie de aforismos *En la orilla* sobre estética (¿podrías regalarme un título?) y necesito saber: 1º a quien le debo enviar mis originales, y 2º si la publicación significa que yo no tengo que gastar nada, sino, al contrario, recibir dinero algún día, aunque sea en hipótesis.

Queda claro al lector que para Pedro Henríquez Ureña, el volumen *Calendario* se presentaba como una serie de viñetas o "aforismos" de los cuales sería una contraparte su libro *En la orilla*, que publicaría mucho más tarde. Aquí cabe una digresión: el dominicano había publicado en 1922 el libro *En la orilla. Mi España*. Sin embargo, tenía en el escritorio otra serie de estampas similares (42 viñetas), escritas entre 1921 y 1922, que sólo serían recogidas varias décadas más tarde, primero en Berlín en 2012 y luego en México en 2014.³⁹ ¿Sería insensato tender un puente entre *Calendario* y las dos recopilaciones de Pedro Henríquez Ureña tituladas *En la orilla*?

³⁹ Pedro Henríquez Ureña, *En la orilla: gustos y colores*, edición y notas Miguel D. Mena, con texto de Adolfo Castañón "Un abril para Pedro Henríquez Ureña. *En la orilla: gustos y colores*" (México, Bonilla Artigas Editores, 2014), pp. 113-139.

VI

Otro ejemplo del lugar axial de esta reunión de papeles es el texto "Una lección", dedicado a Madame du Deffand ("el Voltaire hembra").⁴⁰ En relación con el tema de la guerra (obviamente la Primera Guerra Mundial), aparece como un fantasma que recorre infatigablemente numerosos textos de la obra de Reyes.

Una forma heterodoxa de leer el libro es no de la primera a la última página, sino en sentido inverso. Desde ese mirador que es el texto "Romance viejo", se entiende mucho del debate moral desarrollado en esta cosecha: ¿cuándo empezaron a nacerle "en el corazón las primeras espinas"? Se diría que precisamente en el plazo de los años cuyo registro lleva el libro *Calendario*.

Una cosa intriga al lector: ¿cómo eligió Reyes qué textos formarían parte de este mosaico?, ¿cuál fue el criterio que siguió para poner unos textos y excluir otros en ese 23 de octubre de 1923?

Calendario o libro augural o libro adivinatorio o libro de las transformaciones y mudanzas. La obra organizada cuando Reyes tenía la edad de nuestro señor Jesucristo al ser crucificado, es decir, a los 33 años, ¿no podría leerse como una obra profética de los destinos que se cruzaban en la agenda manifiesta y oculta de Alfonso Reyes? En el cuadrante trémulo de este *Calendario* se asoman los tiempos pasados, presentes y porvenir de Alfonso Reyes y también despuntan sus diversos estilos y formas de leer la realidad y de traducir su propia experiencia interior.

El capítulo II de *Calendario*, "Teatro y museo", hace ver hasta qué punto Reyes estaba comprometido con una visión recreativa de la vanguardia desvelada por llevar el arte y la poesía

⁴⁰ El nombre de esta conversadora aparecerá en: tomo III, pp. 478-480; tomo XXII, p. 582, p. 619; tomo XXV, pp. 89-90 de las *Obras completas de Alfonso Reyes*, (México: Fondo de Cultura Económica).

a la vida cotidiana, es decir, por trasladar el tiempo de la historia del arte al tiempo de la historia común y corriente y a yuxtaponer un calendario (el del arte) sobre otro (el de la historia).

VII

Una conclusión tentativa: ¿no cabría afirmar que Reyes siguió escribiendo textos susceptibles de ser integrados en un *Calendario* arquetípico, ya sea que los titulase *Burlas veras*, *Marginalia*, *Briznas*, como si hubiese quedado encarcelado en ese momento feliz de su creación?

Anexo

I

PARÁBOLA DEL MICROBIO Y DEL ELEFANTE⁴¹

Pues, señor: éste era un elefante, al que un sabio recogió de recién nacido y consiguió criar en su laboratorio mediante una fórmula complicada. Los padres del elefante habían vivido siempre en la selva, desgajando árboles con la trompa, sin cuidarse de lo que comían ni de dónde dormían. Pero el sabio acostumbró a su elefante a alimentarse con elefantina químicamente pura. Virgen de microbios, el elefantino crecía tan gracioso como una bailarina africana, y tan sonrosado como los desnudos de Rubens. Su piel, como la seda oriental, se gastaba con la mirada.

Pero ¿qué sucedió a aquel vástago de los hercúleos individualistas de la "jungla"? Que tropezó un día con cierto microbio, el primero de su vida. El microbio le hizo una monería en la trompa, hincándole su sutil aguja. No preparado para semejantes combates, el pobre elefante sucumbió.

—Yo os lo aseguro: a fuerza de fiarlo todo al "grupo", acabaréis por no hacer nada por vuestra cuenta, ni rascaros ni nada. Cada uno descansará en el otro, y todos aguardaréis a

⁴¹ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica), p. 320.

que los demás os cultiven vuestro propio jardín. Y pasará lo que aconteció cuando la Sociedad del Clamor Unísono, que nos cuenta Holmes, un médico norteamericano.

2

PARÁBOLA DEL MICROBIO Y DEL ELEFANTE⁴²

Pues, señor: éste era un elefante al que un sabio recogió de recién nacido y consiguió criar en su laboratorio mediante una fórmula complicada. Los padres del elefante habían vivido siempre en la selva, desgajando árboles con la trompa, sin cuidarse de lo que comían ni de dónde dormían. Pero el sabio acostumbró a su elefante a alimentarse con elefantina químicamente pura. Virgen de microbios, el elefantino crecía tan gracioso como una bailarina africana, y tan sonrosado como los desnudos de Rubens. Su piel, como la seda oriental, se gastaba con la mirada.

Pero ¿qué sucedió a aquel vástago de los hercúleos individualistas de la «jungla»? Que tropezó un día con cierto microbio, el primero de su vida. El microbio le hizo una monería en la trompa, hincándole su sutil aguja. No preparado para semejantes combates, el pobre elefante sucumbió.

—Yo os lo aseguro: a fuerza de fiarlo todo al «grupo», acabaréis por no hacer nada por vuestra cuenta, ni rascaros ni nada. Cada uno descansará en el otro, y todos aguardaréis a que los demás os cultiven vuestro propio jardín. Y pasará lo que aconteció cuando la Sociedad del Clamor Unísono, que nos cuenta Holmes, un médico norteamericano.

3

26⁴³

Hará unos cien años escribí cierta Fábula del Microbio y del Elefante. Estamos en lo dicho. La naturaleza —por vil o por sutil, yo lo ignoro— otorga el triunfo a lo ínfimo sobre lo enorme. Sí: un microbio mata a un elefante. Pero ¿ha sabido alguien de un elefante que mate a un microbio, así se le plante encima con todo su peso? Se dirá, en defensa de la Creación, que una cosa es la calidad y otra la cantidad, que la magnitud no es espíritu. Pero yo contesto que la calidad, el espíritu, está más bien en las magnitudes medias, como el hombre. (¡Siempre la áurea ley del justo medio!) Porque, si el microbio tiene mejor calidad y más espíritu que el elefante, entonces el mundo está al revés.

Esto da mucho en que pensar... ¡Vaya con el microbio! ¡Ojo con los miserables, señores, y penicilina con ellos! Después de todo —es verdad— el hombre, el del término medio, acierta a matar uno que otro microbio. ¡Por ahí, por ahí!

⁴² Alfonso Reyes, *Parábola del microbio y del elefante*, en *España* (26 de junio de 1920), <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003392125&search=&clang=en>

⁴³ Alfonso Reyes, *Marginalia*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xxii (México: Fondo de Cultura Económica), p. 341.

Bibliografía

- García, Carlos. *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1959) y crónica de una amistad*. El Colegio de México / Bonilla Artigas Editores, 2010.
- Henríquez Ureña, Pedro. *En la orilla: gustos y colores, edición y notas Miguel D. Mena*, con texto de Adolfo Castañón "Un abril para Pedro Henríquez Ureña. *En la orilla: gustos y colores*". México, Bonilla Artigas Editores, 2014.
- Reyes, Alfonso. "Estornudos literarios". en *A lápiz*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo VIII. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso. *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Reyes, Alfonso. *Marginalia*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXII. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo IV. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo VIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Reyes, Alfonso. *Parábola del microbio y del elefante*, en *España* (26 de junio de 1920), <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003392125&search=&lang=en>
- Reyes, Alfonso. *Repaso poético*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo X. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Calendario, "Un propósito" de "Todos nosotros"

Braulio Hornedo Rocha

Para Gabriel Zaid, mi más íntimo mentor,
y Adolfo Castañón, hermano mayor de "Todos nosotros"

El libro *Calendario* de Alfonso Reyes fue leído y disfrutado con asombro y agradecimiento como una iluminación. Confeccionamos una alegoría con una semana de seis días. A cada día corresponde cada uno de los seis capítulos o apartados de los que se compone el libro. Lo leemos como si fueran los seis primeros días de la semana. El quinto día, viernes, que fue cuando ocurrió nuestra *Epifanía*, de la que damos cuenta enseguida, se titula: "Todos nosotros". El séptimo día, que fue el domingo, estamos seguros que Alfonso Reyes se fue a descansar a Cuernavaca, lugar donde hasta el mismísimo Dios, después de la fatigosa "creación del universo" y por ende la invención de la semana, suele pasar el *weekend* para descansar, según consta en la famosa "Divagación de otoño en Cuernavaca".¹

¹ Alfonso Reyes, "Divagación de otoño en Cuernavaca", en *Marginalia. Tercera serie [1940-1959]*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXII (México: Fondo de Cultura Económica, México, 1989), p. 389.

“Un propósito” compartido por “Todos nosotros”

“Todos nosotros” se titula el quinto capítulo, que equivaldría al viernes, quinto día de la semana de nuestro *Calendario*. “Un propósito” es el título de la primera de seis secciones. El “propósito” se formula entonces al guardar la proporción ficción horaria, en las primeras cuatro horas de ese viernes. Nos concentraremos entonces en esas primeras cuatro horas del día antes del amanecer. “Un propósito” nos revela una sorprendente declaración de principios sobre los intereses enciclopédicos de lectura y bases de estudio y aprendizaje del joven Alfonso Reyes de treinta y cinco años de edad, justo en “la mitad de su vida” y residiendo ya por diez años en el Madrid de 1924.

¿Qué pretendemos? Demostrar que el “propósito enciclopédista” enunciado en *Calendario* se cumplió, al evidenciar la calidad de polímata (versado en ciencias y humanidades) de nuestro autor a lo largo de su vida. Con este fin concertamos una entrevista imaginaria mediante los buenos oficios y amplia orientación de don José Luis Martínez Rodríguez, curador general de nuestra República de las Letras. El siempre generoso espíritu de don Alfonso aceptó, siempre y cuando se realizara en un ignoto lugar elíseo seleccionado por él. La entrevista, en momentos conversación, fue realizada por dos devotos lectores de su obra: una ingeniera y un arquitecto. Esperamos que resulte útil para el lector curioso e interesado en las “cuestiones alfonsinas”. Por nuestra parte intentamos que el resultado esté ceñido a hechos reales (y también imaginarios) de nuestro *Calendario* en cuestión.

BH-CM —Son pocos los escritores que, como usted, don Alfonso Reyes, se ocuparon con perseverante constancia en dejar testimonio de su existencia como persona y como autor. Parece que cada logro y cada disgusto, cada alegría y cada pena, cada persona y cada suceso importante de su vida fueron registrados con esmero para ser relatados más tarde con la cautivadora magia de su literatura. De cada detalle de su vida deja constancia

con “indiscreción heroica”, aun cuando se trate del muy íntimo gruñir de tripas matutino y su evolución peristáltica a lo largo del día. Pareciera que su vida no le sabe a nada, si no la cuenta a detalle.

AR —Sin embargo, por algo se figuran mis amigos que soy aprensivo. Yo creo que lo concluyen de que soy nervioso, y sobre todo, de que explico y expreso cuanto siento y cuanto me acontece. En esto soy de una indiscreción heroica. Mi vida no me sabe a nada si no la cuento. Abro los ojos por la mañana; lo primero que hago es contar mis sueños de la noche anterior; después, si “me gruñen las tripas”, explico cómo y por qué me gruñen hoy de distinto modo que ayer. Y así, lo mismo doy cuenta de mis lecturas y reflexiones diarias a cuantos me rodean, les doy cuenta de las cosas de mi cuerpo y de mis reacciones más íntimas. Yo así soy, capaz de leerle los versos que acabo de escribir al canciller de mi Embajada, o de contarle al cobrador de la luz eléctrica mis últimas meditaciones sobre Goethe. Y me pasa lo que a los griegos: que desconfío de los que no lo cuentan todo, de los callados, de los solemnes.²

BH-CM —Nos puede decir, don Alfonso ¿cómo inicio y de dónde viene ese afán suyo por saber de todo?

AR —Hemos dado algunos en suspirar por los días de la Enciclopedia, echando de menos en los escritores el estudio de ciencias definidas, y lamentando tal vez que las nociones artísticas del estilo no se contrasten siempre —oh Buffon— con la observación de las realidades metódicamente analizadas.³

BH-CM —A la vuelta de casi cien años después de escritas estas líneas le podemos asegurar, querido don Alfonso, que usted no está solo al suspirar por el artista-humanista-científico, por el enciclopedista, por el renacentista, por el atenien- se, por el maya y el tolteca, por el mexicano universal. No

² Alfonso Reyes, *Memoria a la Facultad: 1931*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXIV (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 58.

³ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), p. 333.

está solo en ese empeño por contrastar, entender y comprender “las nociones artísticas del estilo”, “con la observación de las realidades metódicamente analizadas” con el rigor, la precisión y la razón sistemática del conocimiento científico.

Tememos que todavía no somos muchos sus lectores (aunque anhelamos y procuramos que cada día seamos más). Los lectores que disfrutamos encontrar las simpatías y diferencias entre poemas misteriosos y ecuaciones elegantes. Lectores que no salimos del azoro ante los misterios de onda o de partícula de la luz esquiva, en su evanescente naturaleza, o bien, de la mirada profunda en el chisporroteo electromagnético de las sinapsis en las redes neuronales y la forma de ser del Ser y de la nada para las “Ciencias cognitivas”. Lectores que exploramos los paralelismos de la composición arquitectónica o musical, y la composición de las partículas elementales de la materia. Lectores que nos extasiamos ante los isomorfismos, ocultos o evidentes, entre la arquitectura, la música, las matemáticas y la enigmática poesía. Lectores que continuamente aprendemos a leer *La poesía en la práctica* para hacer el mundo habitable, como dice su colega y estudioso paisano, el ingeniero, poeta y también polímata Gabriel Zaid. O bien, los que no terminamos de quedar estupefactos al constatar una especie de “verdad de perogrullo” en un mundo de alta especialización y sin mucho tiempo para la reflexión filosófica y la práctica humanista. Pues bien sabemos que sin matemáticas no hay física; sin física no hay química; sin química no hay biología; sin biología no hay personas; sin personas no hay pueblos; sin pueblos no hay culturas; y sin culturas, en fin, no hay historia, ni filosofía, ni literatura, ni cine posibles... Efectivamente todo va enlazado, venerado maestro, como usted lo ha demostrado con su ejemplo de aprendizaje y creación. Como cuando gustaba volver los ojos y los recuerdos a su *alma mater*, a la Escuela Nacional Preparatoria, ese “orbe armonioso de conocimientos generales”, tal como usted ha dicho.

AR —Yo vuelvo los ojos a mi *alma mater*, a mi Escuela Preparatoria, orbe armonioso de conocimientos generales; tiemblo de pensar que la ciencia me deja atrás; examino con curiosidad, y casi con emoción, los libros de Einstein; discuto por las noches, con mis vecinos, para identificar esa y la otra estrella, y tengo por amigo predilecto al doctor en insectos y alimañas, Fabre, el de Aviñón, cuya lectura recomienda tanto Julien Benda, este intelectualista de ceño fruncido y mal humor.⁴

BH-CM —Y para ese todo entrelazado y complejo, cuando la realidad es vista desde diversas perspectivas por la razón, vale afirmar que todo lo sabemos entre todos, pues entre todos lo sabemos todo. Precepto que tan bien practicó usted, don Alfonso, con el ejemplo de ese mítico educador y profeta, *poeta en la práctica*, que fue don Francisco Giner de los Ríos.

En un poema homenaje luctuoso, Antonio Machado hace decir al “pequeño hermano Francisco”: “Sed buenos y no más, sed lo que he sido / entre vosotros: alma”. Alma, cuerpo y espíritu de la Institución Libre de Enseñanza en la España de filiación libertaria en la segunda mitad del siglo XIX. Pero creemos, si nos permite decirlo, que a usted le gustaba encarnarlo con ese incansable empeño de ser un hombre bueno y libre, en el buen y más amplio sentido de las palabras bueno y libre. “Impuesta, ni la felicidad; a fuerza, ni la gloria” pone usted en boca “Del último individualista” en su *Calendario*, declarando con firmeza su amor a la libertad. Ser libres por amor y no por fuerza, por la fuerza del amor, como dejó dicho otro de sus afamados colegas. En los “días aciagos” supo mantener una conducta consistente. Nunca lo desalentó el veleidoso azar de la fortuna, tampoco el devenir inescrutable del trágico destino. Usted logró permanecer a lo largo del tiempo como un infatigable estudiante de todo lo que su curiosidad creadora demandaba.

⁴ *Idem*.

AR —No es aventurado pensar que en esta afición me acompañan muchos. No es aventurado esperar que el gusto por las lecturas científicas acabe por imponerse otra vez. Ya el anti-intelectualismo llegó a sus extremos. Ya el romanticismo, vuelto simbolismo y decadentismo primero, y al fin futurismo y dadaísmo, tocó sus límites, se deshizo solo, cumplió su misión providencial.⁵

BH-CM —Usted vivió de cerca el surgimiento, auge y decadencia de esos movimientos y sus transformaciones, ante los cuales fue constante en la disciplina de ser un ávido lector de todo aquello que despertaba su continuamente renovada curiosidad intelectual. Desde los primeros días en España con sus “cartones madrileños” en el difícil año de 1914, cuando recorría a paso lento, urdiendo viñetas, cartografiando en variopintas crónicas la geografía urbana y humana de la “Villa y Corte”. Caminando de la mano virtual de Mesonero Romanos, esa especie de Carlos Monsiváis del siglo XIX madrileño, según observa con agudeza, humor y fino tino retrospectivo Adolfo Castañón en su contribución a la edición conmemorativa de *Cartones de Madrid* publicada en 2019 por la Universidad Autónoma de Nuevo León; Adolfo, como usted bien sabe, es uno de sus muy destacados discípulos en los albores del siglo XXI.

Una década después de la primera edición de *Cartones de Madrid* (1914), usted ya se encontraba bien ubicado y relacionado con la cultura europea, se sentía como pez en el agua a fuerza de constancia en el trabajo, singulares mentores, probidad e inteligencia. Tan bien arraigado estaba usted ya en lo que empezó siendo un exilio voluntario, que en diez años se transformó de manera profunda con su formación en el oficio de escritor y humanista. Tan se transformó que en una carta “para leer y destruir”... “confidencialísima”, fechada en Madrid el 8 de diciembre de 1923, día de la Concepción, le confiesa usted a su amado amigo, el “Gordo inabarcable”, “¡Gordo inalficible!”, “Gordo de mis entretelas”,

“Oh lechón impar”, “Gordo de mi alma”; “¡Oh gordo inexplicable!”, “Lo abrazo, si es que alcanzo”. Sin llegar nunca a tutearse, la amistad es evidente y también de mutuo regocijo por sus respectivas gorduras. Escribe pues a su querido “gordo”, Genaro Estrada, que entonces era su jefe, pues meses antes fue nombrado como subsecretario de Relaciones Exteriores; le confiesa usted, don Alfonso, a su querido “Gordo inabarcable”, la importancia de su vida literaria en “EUROPA” en esa carta “confidencialísima” y suponemos tiene usted ya registrada en su “Mem-Index” y disponible en su “memoria de colodión” aquel párrafo que dice:

AR —Pero no puedo negarle que me dolería salir de aquí, por mí, por mi vida literaria en EUROPA (comienzo a prever el hacerme camino en Francia: me van a traducir, etc.), porque creo que mi literatura le es más útil a mi patria que mi diplomacia.⁶

BH-CM —Gracias a su afán por conservar copias de su correspondencia, y a que su amigo Genaro Estrada tampoco destruyó la carta, sabemos hoy, gracias a ese benefactor de la gente lectora llamado Serge I. Zaitzeff, de lo bien ubicado que usted se sentía en ese momento en el ambiente literario europeo. Por ese entonces se mantenía al tanto indistintamente de los avances literarios y científicos. Leía, entre otros autores no tan sencillos para el lector profano, a Einstein y a Góngora, y los entretecía intertextual e interculturalmente ¿con los chinos? Se emocionaba con la comprensión de sus postulados. Estaba enterado de los inicios de la mecánica cuántica y los avances y descubrimientos, entre otros varios campos, de la astronomía, la biología, la química y, en particular, las matemáticas.

⁶ Con leal franqueza, correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada, comp. de Serge I. Zaitzeff (México: El Colegio Nacional, 1992), p. 265.

⁷ Alfonso Reyes, “Góngora, Einstein y los chinos”, en *Los trabajos y los días (1934-1944)*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo IX (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 216.

⁵ *Idem.*

Esta afición la compartía, desde que eran muy jóvenes, con ese otro entrañable y más bien flaco amigo que fue don Pedro Henríquez Ureña. Mezcla indeleble de mentor y hermano mayor. Figura tan importante, como usted ha reconocido, para su formación intelectual, personal y también para el *núcleo central* del grupo generacional que pasa por las etapas de la revista *Savia Moderna*, posteriormente la Sociedad de Conferencias, el Ateneo de la Juventud, el Ateneo de México y finalmente la Universidad Popular Mexicana. Dicho núcleo central de un total documentado de sesenta y nueve participantes estuvo formado por: Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos y el singular arquitecto Jesús T. Acevedo, que casi no puso piedra sobre piedra, pero sí línea sobre línea de su único libro involuntario, publicado de manera póstuma mediante una compilación de sus escritos por su colega y compañero ateneísta el arquitecto Federico Mariscal. También usted contribuyó con una presentación al libro: *Disertaciones de un arquitecto*. Éste fue uno de nuestros primeros libros leídos antes de ingresar a la universidad. Tristemente, Acevedo fue el primero del grupo que se dejó morir en un amargo autoexilio colmado de "saudades y melancolías". En *Historia documental de mis libros* usted recuerda cómo el arquitecto Acevedo influyó decisivamente en la fragua de "La cena", esa narración que algunos consideran precursora del "realismo mágico" que se desarrollaría muchos años después en la literatura latinoamericana, de la cual usted sí sería indiscutible precursor.

AR — *La cena* (1912) es una combinación de recuerdos personales, anodinos en apariencia, pero que me dejaron un raro sabor de irrealidad: "...aquella noche fantástica —he dicho—, cuya fantasía está hecha de cosas cotidianas y cuyo equívoco misterio crece sobre la humilde raíz de lo posible..." Por esos días, Jesús Acevedo me contó también ciertas impresiones extravagantes de su visita a una familia desconocida. De ahí salió "La cena", y no solamente de un sueño como se ha supuesto generalmente. (Ver

mis Tres puntos de exegética literaria.) En todo caso, la invención tuvo aquí la parte principal.⁸

BH-CM — En alguna ocasión usted escribió que Acevedo era escritor de los que no escriben ¿cierto?

AR — En el grupo literario de *Savia Moderna* había los dos géneros de escritores que pone Gourmont: los que escriben; los que no escriben. Entre los segundos, y el primero de todos, Acevedo. Decía, con Goethe, que el escribir es un abuso de la palabra [...]. Dije de él que "era escritor de los que no escriben". Anuncié que, cuando hiciera libros, sus libros serían los mejores. No se cumplió mi profecía (propiamente, él nunca se puso en serio a escribir un libro), ni mi observación salió justa, porque a la postre nuestro Acevedo también incurrió en la letra escrita. Buscad en las páginas de Pedro Henríquez Ureña la influencia de Acevedo en la formación de la Sociedad de Conferencias y el Ateneo de la Juventud, orígenes de nuestra campaña. Y recordad, sobre todo, esta escena, que nunca olvidaremos los que en ella fuimos actores:

Una vez nos citamos para releer en común el *Banquete*, de Platón. Éramos cinco o seis esa noche; nos turnábamos en la lectura, cambiándose el lector para el discurso de cada convidado diferente; y cada quién la seguía ansioso, no con el deseo de apresurar la llegada de Alcibíades, como los estudiantes de que habla Aulo Gelio, sino con la esperanza de que le tocaran en suerte las milagrosas palabras de Diótima de Mantinea. La lectura acaso duró tres horas; nunca hubo mayor olvido del mundo de La calle, por más que esto ocurría en un taller de arquitecto, inmediato a la más populosa avenida de la ciudad.

Cierto sarcasmo, cierta manera desdeñosa —mientras vivió en México—. En el destierro, el resorte se aflojó, se rindió el Carácter. Acevedo sufría entonces hasta las lágrimas, echando de menos, como perro callejero, el paisaje de piedra de su ciudad mexicana. No quiso luchar: se dejó morir. Empezó a morir de la voluntad desde Madrid. Y acabó en cualquier pueblo de los Estados Unidos, lleno —me figuro— de saudades y melancolías.⁹

⁸ Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXIV (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 276.

⁹ Alfonso Reyes, "Correo de América", *Simpatías y diferencias*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo IV (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), pp. 445-446.

BH-CM —Trágico destino el de tan singular arquitecto y cercano amigo, sabemos que lo acompañó y ayudó en sus primeros y difíciles días madrileños. Curiosamente también para nosotros el arquitecto Acevedo ha sido una figura señera que ha calado profundamente en nuestra propia formación, pues fue por su conducto que llegamos a su nombre, Alfonso Reyes, por primera vez. Pero volvamos al punto de su fidelidad al camino real de la razón, de la que hablamos previamente.

AR —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 despenadero subconsciente, por el camino real de la razón.¹⁰

BH-CM —Y usted sin duda gusta de conocer, estudiar y entender racionalmente. Se las ingenia desde entonces para reflexionar *creativa-mente* y *racional-mente* sobre diversos temas de corte científico, tal como: “Einstein en Madrid”. Crónica publicada en el año 1923, donde usted comenta la sonada visita del científico alemán a la capital española. Ese texto fue incorporado en *Simpatías y diferencias* (cuarta serie) del tomo iv de sus *Obras completas* publicadas por el Fondo de Cultura Económica. Curiosamente podemos afirmar, tras un recuento exhaustivo en su aparato crítico, que *Simpatías y diferencias* es, dentro de todos sus libros, aquel que se menciona con mayor frecuencia en el conjunto de los veintiséis tomos de sus *Obras completas*. Esto según resultados de nuestro “Buscador alfonsino”,¹¹ en primera fase de desarrollo, y del cual ya hablaremos en otra ocasión, desde luego, si usted nos lo permite.

¹⁰ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 333.

¹¹ Carolina Moreno Echeverry, *Leer a Alfonso Reyes. Una carta de navegación para las Obras completas* (Cuernavaca: El Colegio de Morelos, 2019).

Desde su decenio madrileño empezó usted a escribir sobre temas tan variados como: la mezcalina, los garbanzos, el peyote, el infinito, el cine, la radio, la servidumbre voluntaria, los precursores de la aviación, la relatividad, el cosmos y el anticosmos, el asombro ante los postulados de la mecánica cuántica. Visualiza con antelación el conflicto ambiental en “Palinodia del polvo” y “Plegaria por el agua”. Señala en “Alberto Magno” a un precursor de las ciencias naturales y la ecología; en el “Centenario de Darwin” valora sus respectivas aportaciones al entendimiento de la historia natural y humana.

Al mismo tiempo, usted cultiva la traducción como una forma de recreación y conversación intercultural, al trasladar los autores clásicos, antiguos y modernos, a nuestros días y nuestra sensibilidad, con ejemplos extraordinarios como: *La Ilíada* de Homero; o los poemas de Browning, Cocteau, Dante, Mallarmé, Goethe, Goldsmith, Mandeville, Ronsard; o bien diversas traducciones de libros publicados en España y tiempo después en México, como libros de Chesterton, Bowra, Cole, Murray, Petrie, Sterne, Stevenson, entre otros.

Usted, don Alfonso, parece tener el don de saber y entender de los más diversos temas como un conocedor apasionado de las artes y las ciencias, desde la astronomía hasta la zoología (fantástica o naturalista), pasando por el ancho alfabeto de los saberes humanos. Un polímata versado sin distinción en diversas ciencias y humanidades.

Su curiosidad intelectual, querido maestro, parece que lo abarca casi todo: desde la *Crítica en la edad ateniense*, hasta la poética en la obra de José Martí bajo la muy rigurosa perspectiva de ¡la mecánica cuántica!; o bien los dominios de la teoría matemática de la información; la sociología estadística de los peces (que no es una simple metáfora, sino un lúcido apunte sociológico de la primera especie cuyos individuos aprendieron a realizar movimientos colectivos hace 500 millones de años); o cómo darle vueltas y más vueltas a la noción res-

balosa de infinito, desde los tiempos de Baltasar Gracián y el Siglo de Oro español, hasta los *Principia Mathematica* de Bertrand Russell y Alfred North Whitehead; o bien la imaginación creadora y la teoría de los números imaginarios en su venerado Goethe. En "El hombre y sus inventos" muchos años después usted realiza una crítica severa de los alcances y límites de la cibernética. También entiende, sabe explicar y utiliza con magistral claridad intrincados conceptos científicos de las ciencias exactas y naturales.

AR —La razón es lo mejor que tenemos los hombres: temblamos de nombrarla. Gustemos de conocer, de estudiar, de entender. Basta de absorberlo todo por los tentáculos del misterio. El instinto trabaja en nosotros, a pesar nuestro: no vale la pena de 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... Cosa sagrada el sentimiento: vivimos de rodillas ante él.¹²

BH-CM —Estamos de acuerdo en la necesidad de mantener a raya la razón de la sinrazón sin excluirla del todo con sus respectivos cuidados de higiene, pero eso sí, sin hacer dominantes al vago instinto y el resbaloso misterio. Sin embargo, usted nos ha advertido también sobre los excesos de la razón y sus funestas consecuencias, como lo hizo en el examen de la consciencia y algunas miradas y pasajes en el capítulo III (miércoles) "En la guerra", de su libro *Calendario*. Hasta llegar a sus exhortos para no separar la mirada del escritor y del artista de lo que sucede en las ciencias y en particular de la funesta aplicación de la ciencia con fines bélicos.

AR —De modo general, el humanismo se mantiene como agencia útil y progresista. Recomienda el uso de la preciosa razón frente a los bajos arrestos del instinto y de la pura animalidad. Propone el ideal del *homo sapiens*, el hombre como sujeto de sabiduría humana.

Sobreviene luego el desenvolvimiento de las ciencias positivas. Éstas insisten en el *homo faber*, el hombre como dueño de técnicas para dominar el mundo físico. Y un buen día, el humanismo aparece, por eso, como un vago y atrasado espiritualismo.

Semejante confusión se aclara fácilmente: más que en el cuerpo cambiante de conocimientos determinados, el humanismo se ocupa en las características estables del hombre, características que tales conocimientos meramente atraviesan dejando en ellas sus depósitos. Y así, hasta los libreros saben que las bibliotecas privadas de los humanistas conservan mejor su precio con los años que las de los hombres científicos.

Por de contado que ambos puntos de vista, el de la ciencia positiva y el del humanismo, se concilian en la armoniosa cultura. También, en principio, siempre es dable conciliarlos con el sentimiento religioso, a pesar de los desvíos históricos a uno y a otro extremo. ¿Por qué ha de haber siempre reyertas para disputarse la codiciada presa que es la educación humana? La disputa entre el humanismo y la ciencia, o entre el sentir laico y el religioso, continuarán aquí, con nuevos acentos, la disputa abierta en la Antigüedad entre la filosofía y la retórica.¹³

BH-CM —Pensamos que usted logra conciliar esa disputa en pro de la educación humana en sus ensayos de cinco lustros después de que fue formulado el "propósito" en su *Calendario*. Los escritos de tema científico, al finalizar los cuarenta e iniciar los años cincuenta del siglo XX, son aciertos humanistas, no solamente de divulgación sino también de reflexión y aguda crítica sobre las implicaciones y consecuencias de los usos bélicos de la ciencia. Esta última década será sin duda la de madurez en la última etapa de su vida intelectual en la Tierra. Etapa que su brillante discípulo y leal amigo don

¹² Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 333-334.

¹³ Alfonso Reyes, "Palabras sobre el humanismo", *Andrenio: perfiles del hombre*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XX (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), p. 403.

José Luis Martínez ha llamado: "de cosecha literaria". Estos textos "de madurez" nos revelan su creciente interés y muy amplio entendimiento del tema de las ciencias y técnicas en general, pero en particular de la ciencia de la comunicación, la información y el control desde la perspectiva de la física y las matemáticas, de los que son ejemplo: "En torno a la notación matemática" (marzo de 1950); "Del juego a la economía" (junio 1952); "El hombre y sus inventos" (julio de 1952); "A vueltas con el infinito" (diciembre de 1955); "Divagación de la rueda" (diciembre de 1955); "Lo que el tiempo encoge" (marzo de 1955); "La teoría de la información" y "Más sobre la teoría de la información" (enero 1956); "La divulgación de Newton" (marzo de 1956); "Las dimensiones del espacio" (septiembre de 1958). En estos textos se demuestra no sólo su dominio del tema, sino que apunta también una postura crítica de erudita agudeza ante las implicaciones previsibles del "control sistemático" del poder científico-político-militar sobre la sociedad, los usos y las cosas humanas. Recordamos en particular un texto suyo publicado en el año de 1952 (cuando Adolfo Castañón nació y casi seguro que empezó a leerlo). Su título es: "El hombre y sus inventos". Crítica fina y bien fundada en los albores de la cibernética y réplica o, mejor aún, complemento crítico a un libro publicado por Norbert Wiener en 1950. Wiener consideró esta obra como de divulgación necesaria ante lo difícil (para aquel lector no versado) de la lectura de su libro principal: *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (Cibernética), publicado en 1948. El nuevo libro es una obra pensada para un público más amplio y se titula: *The Human Use of the Human Beings. Cybernetics and Society* (1950). Fue publicado en español por primera vez como *Cibernética y Sociedad* por Editorial Sudamericana en 1958. Con el artículo "El hombre y sus inventos" responde usted a Wiener y sobre todo a sus lectores y divulgadores superficiales y reduccionistas con precisos argumentos crítico-comparativos entre el binomio de la mente y

el cerebro, frente al programa (algoritmo) ejecutándose en la máquina computadora.

AR —Entretanto no nos echen tierra a los ojos contándonos que la máquina supera al cerebro humano por el solo hecho de resolver en unas horas ciertos cálculos que ocuparían a varias generaciones por más de un siglo. Porque la máquina carece de imaginación e iniciativa: posee el reflejo, pero no el retardo en que la reflexión se acomoda; posee el don cerebral del tálamo, no el del córtex. Desde luego, opera mediante la aritmética binaria y no la decimal: propia correspondencia del sí y del no, únicas contestaciones donde faltan la intención, la incitación, la admiración, la duda o la pregunta.¹⁴

BH-CM —Nos asombra comprobar lo bien enterado que usted estaba no sólo de las bases de la ciencia "de la comunicación y el control", sino de los riesgos e implicaciones previsibles que tiene y ha tenido su desarrollo. En eso estriba una de las tareas del humanista, en ser la conciencia crítica de su tiempo. Nos parece que el humanismo para usted, don Alfonso, no es un cuerpo de "estudios clásicos" que se deben cursar en antropología, derecho, filosofía, historia, literatura, sociología o política mientras se evitan a toda costa la biología, la física, la química y, sobre todo, las matemáticas. Tampoco es una escuela con dogmas y cultos que se deben creer y practicar como una marca académica-administrativa. Mucho menos se reduce a una forma especializada del pensamiento en la educación superior, forma que es contraria y hasta se distingue como cosa aparte del pensamiento científico.

AR —Algunos, aquí y allá, en todo el mundo, hemos comenzado a entendernos a guiños de ojos. Vamos a hacer una cruzada por lo que hay de superior en el hombre. Vamos a conquistar, a fuerza de brazo si hace falta, el respeto para las alas.¹⁵

¹⁴ Alfonso Reyes, *El hombre y sus inventos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), p. 244.

¹⁵ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 334.

BH-CM —Lo señala con preciso tino José Emilio Pacheco, otro de sus grandes lectores y devoto estudioso de su obra. Lúcido compilador de sus textos filosóficos, políticos, educativos, en un libro de memorable título: *Universidad, política y pueblo*, publicado por la UNAM en 1967...

(Distinguimos una figura familiar que se acerca tímida, a paso lento entre la nubosa bruma. ¡Ya vemos quién llega como por ensalmo al mencionarlo! Abrazamos una sombra esquiva pero íntima y querida, que nos contagia peculiar calidez y esa generosidad sin límite que lo caracterizaba, mientras empuja con el índice los lentes sobre su nariz. ¿Quién ha oído hablar de cálidas sombras entrañables?).

BH-CM —Celebramos tanto que ahora ustedes, nuestros venerados maestros, tengan un rincón del tiempo, entre los pliegues de la luz, para urdir intensas conversaciones interminables. Nos parece, salvo su mejor opinión, que en eso realmente debe de consistir el Paraíso. O algo semejante a la recuperación del paraíso perdido de la infancia:

JEP —Si las humanidades y las ciencias se apartan no habrá sociedad capaz de actuar con cordura [...] En Reyes la palabra *humanista* define antes que al estudioso de la antigüedad clásica al hombre consciente de sus responsabilidades sociales dueño de una cultura no asediada por las limitaciones de la especialización excesiva, aficionado a otras disciplinas que le permitan entender mejor la propia, ávido en fin de mantenerse al tanto del progreso científico para tratar de que su empleo se encauce para beneficio del mundo. Al advertirnos contra los peligros crecientes de la especialización, Reyes no defiende la superficialidad, el conocimiento ligero de todo y profundo de nada, defiende la *profesión general del hombre* afin a la corriente enciclopedista del XVIII que propició la independencia de Hispanoamérica y fue la primera tentativa sistemática para combatir las iniquidades sociales mediante la difusión del conocimiento científico y filosófico.¹⁶

BH-CM —Saber emanciparnos de las especializaciones excesivas para aprender a cultivar la *profesión general del hombre*, ya que, si bien las especializaciones casi siempre sirven para tener, también es cierto que casi siempre estorban para "Ser". No es posible hacer investigación científica sin elaborar una filosofía del conocimiento científico en cualquier área. Tampoco se puede desconocer la ética o la historia de la biología, la física, la química o las matemáticas ¡cuando se trabaja en ellas! Tampoco es posible que un "humanista" pueda considerarse indiferente o, peor aún, ignorante del papel que las ciencias, su origen, características, evolución e implicaciones juegan en las sociedades donde vivimos.

AR —En aquel proceso de reeducación que, durante la Edad Media, sucedió a la sumersión de Europa por los bárbaros, se llamó "humanidades" a los estudios consagrados a la tradición greco-latina. Mediante ellos se procuraba modelar otra vez al hombre civilizado, al hombre [...] Durante el Renacimiento, el humanismo procura contemplar el pensamiento teológico, y más de una vez rompe el cuadro férreo en que éste llegó a encerrar la educación. Pues el hombre como ser terrestre merecía un sitio junto al hombre entendido como criatura divina. Esta actitud naturalista asumió, en ocasiones, la forma de una polémica entre el laico y el religioso y hasta se extremó en alardes de neopaganismo artificial. En *La vida es sueño*, de Calderón, tan teólogo como poeta, todavía se recogen los ecos del diálogo entre la dignidad natural y la dignidad sobrenatural del hombre.¹⁷

Por lo que entendemos, el humanismo para ustedes, queridos maestros, consiste en orientar al servicio del bienestar humano todas nuestras actividades y talentos. No es una pose intelectual o académica, sino una práctica política, para decirlo en los términos de su paisano Gabriel Zaid, es: *La poesía en la práctica*.¹⁸

¹⁶ Alfonso Reyes, "Palabras sobre el humanismo", en *Andrenio: perfiles del hombre*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xx (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), pp. 402.

¹⁸ Gabriel Zaid, *La poesía en la práctica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984).

¹⁶ Alfonso Reyes, *Universidad, política y pueblo*, José Emilio Pacheco, comp. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, pp. 7-8.

Lo que significa que ser humanista es hacer en la práctica cotidiana el mundo más habitable: más justo, más equitativo, más pacífico, más hermoso... más humano. Para ser humanista, si acaso les entendemos bien, no hace falta ser especialista en ninguna ciencia, disciplina o técnica determinada, pero sí saber entender y registrar los avances, disyuntivos y saldos de todas ellas, siempre en la búsqueda del bien, la justicia y la paz para todos.

AR —Hemos dado algunos en suspirar otra vez por lo que hay en nosotros que nos acerca al ángel. Fray Luis de Granada hace decir, llorando, al abad Isidoro: "Lloro porque me avergüenzo de estar aquí comiendo manjar corruptible de bestias, habiendo sido criado para estar en compañía de ángeles y comer con ellos el mantenimiento divino".¹⁹

BH-CM —Toda disciplina cultivada con dedicación, honradez y esmero, robustece el conocimiento propio y nos ayuda a orientarnos en el océano de las ciencias y las humanidades sin artificial distinción, y éstas a su vez nos previenen o nos curan de convertirnos en especialistas profesionales, cerrados y fundamentalistas. Lo ha señalado el doctor Ruy Pérez Tamaño, apasionado "joven", polímata nonagenario, quien encarna en su vida y en su obra a un ejemplar científico y humanista: "Científico que sólo sabe de su ciencia, ni de su ciencia sabe". Filósofo que sólo sabe de filosofía, decimos nosotros, declara por tradición que sólo sabe que nada sabe. En todo hacer científico siempre, o ¿casi siempre?, hay una práctica humanista. Es muy difícil hacer *ciencia* sin saber su *historia* y entender en profundidad la *filosofía* de dicha *ciencia*. Pero sobre todo sin trabajar como humanistas para el bien de la humanidad.

AR —A muchas cosas se ha llamado humanismo. En el sentido más lato, el término abarca todo lo humano, y por aquí, el con-

junto del mundo, que al fin y a la postre sólo percibimos como una función humana y a través de nosotros mismos. Como todas las nociones demasiado amplias, esta explicación, sin ser verdadera ni falsa, no explica nada, no aprovecha o, como se dice en portugués, "no adelanta". En el sentido más estrecho, el término suele reducirse al estudio y práctica de las disciplinas lingüísticas y las literarias, lo cual restringe demasiado el concepto y no señala con nitidez suficiente su orientación definitiva. En el sentido más equivoco se ha llegado a confundir el humanismo con el humanitarismo, especie filantrópica que nos lleva a terrenos muy diferentes. Cierta vez, que precisamente acababa de publicar un libro sobre el humanismo, me dijo que él no era humanista porque, si en un viaje por mar veía caer por la borda a un pasajero insignificante y, a la vez, un cuadro de Velázquez, preferiría arrojarle al agua para salvar el cuadro y no al pasajero. Después de esto, yo ya no vi el objeto de leer su libro.²⁰

BH-CM —Usted don Alfonso, en su afán de saber humanista estaba al tanto de la ciencia y la tecnología de su tiempo, leía con atención y conversaba con diversos interlocutores científicos y humanistas a lo largo de su vida. A partir de 1943, año de la fundación de El Colegio Nacional, observamos que la conversación aumentó de frecuencia al encontrarse con su primo (lejano aunque cercano), el destacado físico Manuel Sandoval Vallarta. Conversaban ustedes, ya sea durante las reuniones y comidas mensuales celebradas en El Colegio Nacional, los primeros lunes de cada mes. También se juntaban a merendar los viernes por la tarde para tratar los asuntos pendientes de El Colegio Nacional y conversar en la Capilla Alfonsina sobre ciencias y humanidades sin distinguir hasta bien entrada la noche. Sabemos, gracias a su *Diario*, que durante la década de los años cincuenta en frecuentes ocasiones pasaban juntos el fin de semana en compañía de sus familias en el Hotel Marik de

¹⁹ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 334.

²⁰ Alfonso Reyes, "Palabras sobre el humanismo", en *Andrenio: perfiles del hombre*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XX (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), p. 402. También disponible en Cátedra Alfonso Reyes en Cuernavaca: <https://catedrareyes.org/2018/02/26/palabras-sobre-el-humanismo-por-alfonso-reyes/>

Cuernavaca. Para entonces usted ya entendía bastante bien de cibernética, teoría de juegos y teoría matemática de la información, entre otros tópicos. Prueba de ello son los, no por amenos, menos eruditos ensayos incluidos por don José Luis Martínez como editor en los libros: *Marginalia* (primera serie) y *Las bur-las veras* (primero y segundo ciento). Estos libros son recogidos por don José Luis, como editor, en el tomo xxii de las *Obras completas*, y nos revelan de cuerpo entero al polímata curioso y al infatigable aprendiz, bien enterado de las ciencias y técnicas de su tiempo, de manera concomitante también nos muestran al sabio creador, al poeta-filósofo-político que se expresa en la obra del polígrafo ensayista transdisciplinario. Como lo expresan sus "Palabras sobre el humanismo".

AR —Hoy el humanismo no es, pues, un cuerpo determinado de conocimientos, ni tampoco una escuela. Más que como un contenido específico, se entiende como una orientación. La orientación está en poner al servicio del bien humano todo nuestro saber y todas nuestras actividades. Para adquirir esta orientación no hace falta ser especialista en ninguna ciencia o técnica determinada, pero sí registrar sus saldos. Luego es necesario contar con una topografía general del saber y fijar su sitio a cada noción. Por lo demás, toda disciplina particular, por ser disciplina, ejercita la estrategia del conocimiento, robustece la aptitud de investigación y no estorba, antes ayuda, al viaje por el océano de las humanidades. En Aristóteles hay un naturalista; en Bergson, un biólogo; y nuestra Sor Juana Inés de la Cruz pedía a las artes musicales algunos esclarecimientos teológicos.²¹

BH-CM —Científico que solamente sabe de su ciencia, ya sabemos que ni de su ciencia sabe, lo mismo podríamos decir del filósofo profesional y especialista, que por bien ganada tradición socrática, sólo sabe que nada sabe. Parafraseamos las palabras que le oímos decir, hace al menos un par de décadas,

²¹ Alfonso Reyes, "Palabras sobre el humanismo", en *Andrenio: perfiles del hombre*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xx (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), pp. 403-404.

en una conferencia en El Colegio Nacional, al doctor Ruy Pérez Tamayo, eminente científico y destacado humanista, de la vecina Tamaulipas, tan cerca de su amado Nuevo León. Pérez Tamayo encarna de manera brillante ese espíritu del científico que sabe de historia del arte y de filosofía de la medicina, de patología y del Siglo de Oro. Versado en las ciencias y las artes, como usted, nos puso su claro ejemplo de lector-creador-escri-tor, pues a pesar de padecer el "mal de libros", supo no descuidar la "caza y la hacienda", sobre todo con su ejemplo de austeridad material, distancia con el poder político y económico por sana prudencia, aprendida quizá en sus lides diplomáticas, audacia de cazador de sonrisas y finalmente de miradas.

Aunque el decadentismo siga existiendo un siglo después en la sociedad contemporánea del espectáculo, también es cierto que la razón científica ha florecido en cierto sector, hasta convertir a la *ciencia* (entendida como la comunidad de expertos encargados de hacer que funcione el *complejo militar industrial*) en un poder paralelo al poder político, militar y religioso del gran capital en el negocio global de la guerra. Ciertamente existen científicos honestos y humanistas: probos, inteligentes, brillantes, ¡geniales! Pero nos asalta en ocasiones la duda de ¿cuál de estos dos grupos será la mayoría organizada hoy en la comunidad científica?

AR —Digamos para terminar que esta función del humanismo sólo puede plenamente ejercerse y sólo fructifica sobre el suelo de la libertad: el suelo seguro. Y no sólo la libertad política —lo cual es obvio y ni siquiera admitimos discutirlo por no agraviar a quien nos lea o nos escuche rebajándolo al nivel de la deficiencia mental—, sino también la libertad del espíritu y del intelecto en el más amplio y cabal sentido, la perfecta independencia ante toda tentación o todo intento por subordinar la investigación de la verdad a cualquier otro orden de intereses que aquí, por contraste, resultarían bastardos.²²

²² *Ibid.*, p. 404.

BH-CM —El físico de profesión y novelista por afición, Charles Percy Snow (1905-1980) contribuyó con esta imperante confusión de separar las ciencias de las humanidades, al postular que existen “dos culturas, la humanista tradicional y la técnica-científica moderna”, a partir de una serie de conferencias impartidas en 1959 en su natal Inglaterra, las que posteriormente reunió en un célebre libro titulado: *The Two Cultures and the Scientific Revolution*²³ (*Las dos culturas y la Revolución Científica*), publicado por primera vez en 1961 y con innumerables reimpresiones hasta hoy. Charles P. Snow habla de la cultura “tradicional o humanista” y de la cultura “científica o técnica” como si fueran dos grupos polarizados (*two polar groups*).

En 1965 el muy joven ingeniero Gabriel Zaid, miembro de El Colegio Nacional, lúcido poeta y también polímata como usted, publicó un artículo en la *Revista de la Universidad de México*. En este artículo formula una sagaz respuesta y una crítica radical al texto de C. P. Snow al precisar que las ciencias y las humanidades no son dos culturas independientes o grupos polarizados que no se tocan. Tampoco existe algo así como dos puertos en diferentes continentes entre los cuales se deban construir puentes, rutas o enlaces, con el piadoso fin de intentar crear “acercamientos” o “reconciliaciones”. Lo que sí podemos constatar que existe, son dos “inculturas”: la de los científicos y la de los humanistas que se ignoran mutuamente, hasta nuestros días, de una forma inexplicable, con sendas y graves pérdidas para quienes las predicán y practican. “Señalar la existencia de dos culturas es una impostura que da lugar a un diagnóstico y a un remedio erróneos, que sólo sirven para agravar la enfermedad”, nos dice su paisano el ingeniero y poeta Gabriel Zaid, quien virtualmente, sin aparecer en público (como acostumbra), se suma con la palabra a esta entrevista:

²³ C. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution* (New York: Cambridge University Press, New York, 1961). Disponible en http://sciencepolicy.colorado.edu/students/cnvs_5110/snow_1959.pdf

GZ —El interés del planteamiento está precisamente en que pretende poner el dedo en la llaga y muestra que la llaga está en el dedo. Señalar la existencia de dos culturas es dar lugar a un diagnóstico y a remedios que son precisamente la enfermedad. Ni hay un puente que tender sobre el abismo de dos culturas que cada vez más se separan, ni una coexistencia pacífica que lograr entre dos mundos distintos, completos e irreconciliables. No hay, simple y sencillamente, dos culturas: hay dos inculturas, hay innumerables inculturas. Síntoma de esas inculturas es cualquier esfuerzo que hagamos para resolver falsos problemas con buena voluntad, como si todo fuera cuestión de humanizar a los técnicos o de tecnificar las humanidades. Y es peor aún para llegar a entenderse que haya humanistas que hablen de haber demostrado “científicamente” la existencia de Dios, el próximo derrumbe del capitalismo o el interés sexual del niño por su madre, o técnicos que hablen, con toda seriedad, de la necesidad de “culturizarse”, como si la cultura fuese un barniz adquirible, no algo que está imbricado en el ser mismo del hombre que todo técnico es, sea químico o filólogo.²⁴

BH-CM —Como si todo el quehacer científico no fuera realizado para bien (y en ocasiones también para mal) de la humanidad, y por ende, no fuera hecho con un profundo carácter humanista. Como si fuera posible hacer investigación científica sin una sólida teoría del conocimiento, filosóficamente sustentada; o, peor aún, sin contar con los cimientos, la perspectiva y las tradiciones del pensamiento en una historia detallada de la disciplina que se investiga y cultiva.

Esta absurda dualidad entre lo humanista y lo científico, lleva a creer que las universidades, al estar divididas administrativamente en ciencias y humanidades, fueran de esta manera una representación de los fenómenos reales y condicionaran sus diferentes modelos cognitivos a sus respectivas y muy estrechas miradas de especialistas universitarios. “Científicos rudos”, los de las ciencias duras, contra los “técnicos humanistas” de las ciencias “blandas”. A dos de tres caídas y sin límite de tiempo.

²⁴ Gabriel Zaid, “Las dos inculturas”, en *Revista de la Universidad de México* (marzo, 1965), p. 15-17, <https://www.revistadelauiversidad.mx/articles-files/53f1946b-0013-4b32-81c6-78af8034aacb>.

En un ensayo titulado *Pro domo sua*, en agosto de 1952, usted escribió una especie de deslinde como una crítica y reivindicación a su escamoteada condición de poeta y humanista, donde se reconoce como una persona consciente de los fines y de los anhelos humanos, eso que para algunos materialistas pragmáticos es una vergonzosa pérdida de tiempo, ¿pero para usted esto es lo que significa ser humanista, no es cierto?

AR— No me avergüenzo de que se me llame “humanista”, porque hoy por hoy humanista casi ha venido a significar persona decente en el orden del pensamiento, consciente de los fines y de los anhelos humanos.²⁵

En el sentido que usted le da al “todo lo sabemos entre todos”, cuando lo sabemos como humanistas que no se limitan a ser sólo especialistas “profesionales”, sino que se esmeran en servir a los “fines y anhelos” de los demás; en este sentido: el físico, la comadrona, el comerciante, la ingeniera, el bombero, la enfermera, el albañil, la actriz, el policía, la cineasta, el arquitecto, los padres, los abuelos, los esposos, los hermanos, los amigos o los poetas que procuran hacer bien lo que hacen, y lo hacen gustosamente bien, con dedicación y esmero; todas estas personas anónimas que hacen gustosamente bien su cotidiano trabajo a favor de los demás, son, por derecho propio y en plenitud, humanistas.

Pensamos que su forma de ser humanista es una necesidad natural de su vocación de curioso polímata; así como un deber de su práctica de polígrafo infatigable; pero sobre todo, es una postura moral que a la vez es una postura profundamente política. Una postura política que sólo puede ejercerse en plenitud sobre el suelo fecundo de la libertad personal. Libertad de pensamiento, de expresión, de asociación, de pu-

blicación. Libertad como un ejercicio de *la poesía en la práctica*, que produce la cosecha abundante de bienestar en los otros como resultado de nuestro trabajo. Libertad y bienestar tanto de los prójimos, esto es de los próximos (familia, amigos, vecinos, paisanos), como de la ciudad, el país, la lengua o la completa humanidad y los seres vivos en su conjunto. ¡A la libertad se llega por el saber, y al saber por la libertad disciplinada del aprender a hacer!, parece decirnos usted con su obra y con su ejemplo. Estamos muy agradecidos por su paciencia y por obsequiarnos algo de su evanescente y al parecer eterno tiempo. Esperamos continuar en otro momento y “a vueltas con el infinito” con esta imaginaria entrevista concertada milagrosamente con usted, nuestro venerado don Alfonso Reyes Ochoa.

Finalmente, y como una modesta forma de corresponder a su gentileza por brindarnos esta entrevista, deseamos poner a su consideración un proyecto editorial que permita reunir en su lectura una faceta de su obra. El cual consiste en una selección de setenta y siete textos, seis poemas, el resto: sortilegio de prosa varia, agrupados en tres temas tentativos sin duda interconectados: veintiún textos sobre ciencias naturales, treinta y seis textos sobre ciencias exactas y, finalmente, veinte textos sobre ciencias sociales y humanas. Hemos titulado a esta selección, quizá todavía incipiente: *La flor y la estrella*, porque “...no puede cortarse una flor sin perturbar una estrella”. Como anunciamos al principio, todo va enlazado y con esta selección nos proponemos dar cuenta de que usted cumplió “su propósito” en la campaña creadora de su vida. El mismo “propósito” que fue enunciado a primera hora de este viernes al amanecer como parte inicial del quinto día de su *Calendario*. “Un propósito” que fue cumplido en su obra y en su vida, admirado don Alfonso, con entereza y denuedo.

²⁵ Alfonso Reyes, “Pro domo sua”, en *Anekdótico*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, como XXIII (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), p. 318.

Anexo

La flor y la estrella

La visión de las ciencias del polímata Alfonso Reyes

- Ciencias naturales. (Biología, química, ecología, paleontología...) "... no puede cortarse una flor sin perturbar una estrella" (617, XXII)

1. "El tiempo de Protrombina", 28-VII-53, *Constancia poética. Obras completas*, tomo X, p. 303.
2. "Palinodia del polvo", s/f, *Ancorajes (1928-1948). Obras completas*, tomo XXI, p. 61.
3. "Se anuncia un nuevo reinado", VII-52, *Marginalia segunda serie (1909-1954). Obras completas*, tomo XXII, p. 237.
4. "Plegaria por el agua", 8-IV-1941, *Los trabajos y los días (1934-1944). Obras completas*, tomo IX, p. 226.
5. "Alberto Magno", s/f, *Marginalia (segunda serie) (1909-1954). Obras completas*, tomo XXII, p. 180.
6. "Gesta de botánico", XI-30, *Tren de ondas. Obras completas*, tomo VIII, p. 418.
7. "El petit lever del biólogo", I-48, *Marginalia (primera serie) (1940-1959). Obras completas*, tomo XXII, p. 32.
8. "El otro Darwin", VIII-56, *Las burlas veras (segundo ciento). Obras completas*, tomo XXII, p. 697.
9. "En el centenario darwiniano", X-58, *Las burlas veras (segundo ciento). Obras completas*, tomo XXII, p. 794.
10. "Hombres del siglo XIX", V-57, *Marginalia (tercera serie) (1940-1959). Obras completas*, tomo XXII, p. 398.
11. "Teoría de la persuasión natural", VI-56, *Las burlas veras (segundo ciento). Obras completas*, tomo XXII, p. 684.
12. "Filosofía de la nutrición", VI-56, *Las burlas veras (segundo ciento). Obras completas*, tomo XXII, p. 691.

13. "Interpretación del peyotl", I-44, *Los trabajos y los días (1934-1944). Obras completas*, tomo IX, p. 358.
14. "La mezcalina", VI-56, *Las burlas veras (segundo ciento). Obras completas*, tomo XXII, p. 688.
15. "Cuvier", IX-56, *Las burlas veras (segundo ciento). Obras completas*, tomo XXII, p. 702.
16. "Olfato y gusto", IV-59, *Las burlas veras (27 del tercer ciento). Obras completas*, tomo XXII, p. 823.
17. "Los abuelos gigantes", I-48, *Marginalia (primera serie) (1940-1959). Obras completas*, tomo XXII, p. 29.
18. "La juventud de la Tierra", s/f, *Los siete sobre Deva (1923-1929). Obras completas*, tomo XXI, p. 25.
19. "La ley de constancia vital", s/f, *Los siete sobre Deva (1923-1929). Obras completas*, tomo XXI, p. 26.
20. "La catástrofe", s/f, *Ancorajes (1928-1948). Obras completas*, tomo XXI, p. 60.
21. "Ángeles", 1931, *Constancia poética. Obras completas*, tomo X, p. 132.

- Ciencias exactas. (Astronomía, cibernética, física, lógica, matemáticas...) "Calculamos al centésimo de segundo el eclipse de un satélite de Júpiter, pero no sabemos evitar una guerra..." (232, XXII)

1. "Consejo poético", 2-IV-43, *Constancia poética. Obras completas*, tomo X, p. 215.
2. "Meditación matemática", VIII-44, *Los trabajos y los días (1934-1944). Obras completas*, tomo IX, p. 410.
3. "En torno a la notación matemática", III-50, *Marginalia (primera serie) (1940-1959). Obras completas*, tomo XXII, p. 99.
4. "Sistema métrico universal", VIII-52, *Marginalia (segunda serie) (1909-1954). Obras completas*, tomo XXII, p. 252.

5. "Unas palabras de Díaz Mirón", II-55, *Las burlas veras (primer ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 519.
6. "A vueltas con el infinito", XII-55, *Las burlas veras (primer ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 611.
7. "El pensar matemático", sff, *Sirtes (32-44)*. Obras completas, tomo XXI, p. 186.
8. "Del juego a la economía", VI-52, *Marginalia (segunda serie) (1909-1954)*. Obras completas, tomo XXII, p. 232.
9. "El hombre y sus inventos", II-VII-52, *Marginalia (segunda serie) (1909-1954)*. Obras completas, tomo XXII, p. 241.
10. "Divagación de la rueda", XII-55, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 616.
11. "La pólvora en infiernos", I-56, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 618.
12. "La teoría de la información", I-56, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 623.
13. "Más sobre la teoría de la información", I-56, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 625.
14. "La radio naciente", IV-48, *Marginalia (primera serie) (1940-1959)*. Obras completas, tomo XXII, p. 42.
15. "La divulgación de Newton", III-56, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 640.
16. "Einstein en Madrid", 1923, *Simpatías y diferencias (cuarta serie)*. Obras completas, tomo IV, p. 296.
17. "Einstein desde lejos", XI-30, *Tren de ondas*. Obras completas, tomo VIII, p. 414.
18. "Góngora, Einstein y los chinos", sff, *Los trabajos y los días (1934-1944)*. Obras completas, tomo IX, p. 216.
19. *Einstein. Notas de lectura*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 14-106, e-book.

20. "Einstein", VI-55, *Las burlas veras (primer ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 555.
21. "El peligro atómico", IV-55, *Las burlas veras (primer ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 544.
22. "La inquietud cósmica", XII-55, *Las burlas veras (primer ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 609.
23. "Cosmos y anticósmos", sff, *Las burlas veras (27 del tercer ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 826.
24. "Las dimensiones del espacio", IV-58, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 759.
25. "La paridad cojea", X-58, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 799.
26. "Martí a la luz de la nueva física", 24-XI-1958, *Las burlas veras (27 del tercer ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 854.
27. "El astrónomo y el sargento", XII-58, *Las burlas veras (27 del tercer ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 807.
28. "Cosas del tiempo", IV-50, *Marginalia (primera serie) (1940-1959)*. Obras completas, tomo XXII, p. 125.
29. "Los especialistas y la esfinge", 3-VI-59, *Las burlas veras (27 del tercer ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 830.
30. "Los estudios y los juegos", 1938, *Quince presencias (1915-1954)*. Obras completas, tomo XXIII, p. 218.
31. "Un precursor teórico de la aviación en el siglo XVII", 1933, *Capítulos de Literatura Española (segunda serie)*. Obras completas, tomo VI, pp. 283-317.
32. "El derecho a volar", 1934, *Los trabajos y los días (1934-1944)*. Obras completas, tomo IX, p. 199.
33. "Del vuelo humano", XI-57, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 750.
34. "Satélites hechizos", XII-57, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo XXII, p. 752.

35. "Límite de la ciencia física", ix-56, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo xxii, p. 706.
 36. "Teoría prosaica II", 1931, *Constancia poética*. Obras completas, tomo x, p. 131.
- * Ciencias sociales y humanas. (Filosofía de la ciencia, sociología, psicología...) "Sabed que el pasado se parece al futuro como el agua se parece al agua" (770, xxii)
1. "Necedad del sabio", 1947, *Constancia poética*. Obras completas, tomo x, p. 434.
 2. "Ciencia social y deber social", II-55, *Las burlas veras (primer ciento)*. Obras completas, tomo xxii, p. 513.
 3. "Los problemas de la guerra", 1943, *Los trabajos y los días (1934-1944)*. Obras completas, tomo ix, p. 313.
 4. "Los peces y la sociología matemática", xi-42, *Los trabajos y los días (1934-1944)*. Obras completas, tomo ix, p. 259.
 5. "Lo que el tiempo encoge", III-55, *Las burlas veras (primer ciento)*. Obras completas, tomo xxii, p. 521.
 6. "Cautelas de la enciclopedia", III-55, *Las burlas veras (primer ciento)*. Obras completas, tomo xxii, p. 522.
 7. "El espejo de Husserl", s/f, *Ancorajes (1928-1948)*. Obras completas, tomo xxi, p. 108.
 8. "La radio, instrumento de la *paideia*", I-45, *Los trabajos y los días (1934-1944)*. Obras completas, tomo ix, p. 445.
 9. "Del buen sentido y su sentido", VI-48, *Marginalia. Primera serie (1946-1951)*. Obras completas, tomo xxii, p. 63.
 10. "La ciencia de la Literatura", *Al yunque (1944-1958)*. Obras completas, tomo xxi, p. 304.
 11. "Quién soy yo", ix-56, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo xxii, p. 700.

12. "Entre el hombre y el ángel", x-57, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo xxii, p. 740.
13. "Balbuceo sobre la esencia y la existencia", xi-57, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo xxii, p. 746.
14. "...Y los sueños, sueños son", xi-57, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo xxii, p. 747.
15. "De Spinoza y de Hobbes", VII-58, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo xxii, p. 777.
16. "Conclusiones contemporáneas", 1958, *Las burlas veras (27 del tercer ciento)*. Obras completas, tomo xxii, p. 809.
17. "Ibn-Jaldún", VI-58, *Las burlas veras (segundo ciento)*. Obras completas, tomo xxii, p. 769.
18. "En torno al sofisma", VIII-59, *Marginalia (tercera serie) (1940-1959)*. Obras completas, tomo xxii, p. 421.
19. "El rescate de la persona", VI-59, *Marginalia (tercera serie) (1940-1959)*. Obras completas, tomo xxii, p. 408.
20. "Impaciencia del paciente", 1940, *Constancia poética*. Obras completas, tomo x, p. 425.

Bibliografía

- Con leal franqueza, correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada. Compilación de Serge I. Zaïtzeff. México: El Colegio Nacional, 1992.
- Moreno Echeverry, Carolina. *Leer a Alfonso Reyes, Una carta de navegación para las Obras completas*. Cuernavaca: El Colegio de Morelos, 2019.
- Reyes, Alfonso. "Correo de América", *Simpatías y diferencias*. Tomo IV, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Reyes, Alfonso. "Divagación de otoño en Cuernavaca". *Marginalia. Tercera serie [1940-1959]*. Tomo XXII, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Reyes, Alfonso. "Góngora, Einstein y los chinos". *Los trabajos y los días (1934-1944)*. Tomo IX, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Reyes, Alfonso. "Palabras sobre el humanismo". *Andrenio: perfiles del hombre*. Tomo XX, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Reyes, Alfonso. "Pro domo sua". *Anecdotario*, Tomo XXII, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Tomo II. *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Reyes, Alfonso. *El hombre y sus inventos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Reyes, Alfonso. *Historia documental de mis libros*. Tomo XXIV, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

- Reyes, Alfonso. *Memoria a la Facultad: 1931*. Tomo XXIV, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Reyes, Alfonso. *Universidad, política y pueblo*. José Emilio Pacheco, compilador. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.
- Snow, C. P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. New York: Cambridge University Press, New York, 1961. Disponible en http://sciencepolicy.colorado.edu/students/envs_5110/snow_1959.pdf
- Zaid, Gabriel. "Las dos inculturas". *Revista de la Universidad de México* (marzo, 1965), p. 15-17, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/53f1946b-0013-4b32-81c6-78af8034aacb>.
- Zaid, Gabriel. *La poesía en la práctica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Inédito y sorprendente *Calendario* alfonsino

Alberto Enríquez Perea

Introito

El *Calendario* de Alfonso Reyes no tiene días, tampoco meses ni mucho menos santorales o festividades, fechas claves ni dibujos como los que le gustaba hacer. Pero eso sí, de los que coleccionaba, puso de portada el retrato que le hizo su amigo andaluz José Moreno Villa; ese dibujo, quizá, fue el primer apunte para un gran retrato que realizó muchos años después en suelo mexicano. ¿Qué contiene pues, este trabajo alfonsino? Recuerdos. Muchos recuerdos sobre todo de Madrid, de sus calles, cafés, barrios, museos. Y, sin embargo, a pesar del recibimiento que le dispensaban las tierras que iba conociendo, sobre todo la española, la nostalgia siempre: extrañaba México y también su Monterrey.

El neoleonés ya andaba por los cuarenta y tantos años, había hecho un recorrido por tres países (México, Francia y España), con experiencias que marcaron definitivamente su vida, con varios libros en su haber, traducciones, antologías de clásicos españoles. Era amigo de poetas y escritores de la vanguardia francesa y de dos generaciones de la española: la del 98 y la del 14; y de la que ya despuntaba: la del 27. Y corrido, muy corrido estaba por estos años. Lo acompañaban en esta travesía su esposa, Manuela Mota; su pequeño hijo, Alfonsito; y sus libros, los libros que desde México traía consigo, más los que se iban acumulando en estos años.

Poco le era desconocido al consumado genio, nigromante mexicano. Se desentendió del muy ilustre y conocido trabajo gongorino para realizar su genial y soberbio *Calendario*, que sólo lleva una fecha por él puesta: 23 de octubre de 1923. Modestamente publicado, salió a la luz en 1924. Este trabajo ya no lo vio en Madrid, sino en México, pues regresaba a su añorada patria después de más de una década de ausencia. La rueda de la fortuna seguía su curso, puntual, inexorablemente.

¿Por qué un hombre tan cuidadoso con todo lo que hacía no puso día, mes y año a lo escrito en el libro, con excepción de la mencionada fecha? No había ni tenía prisa, aunque ya no disfrutaba tanto del tiempo como años antes, porque se reincorporó al Servicio Exterior Mexicano (1920). Hombre minucioso que hizo la *Historia documental de mis libros*, a la mano seguramente tenía materiales para poner las fechas, porque todo cuidaba, todo guardaba: todo lo que era útil para el trabajo que estaba realizando.¹ Pero aquí está el encanto de esta obra, acaso una de las más alfonasinas.

¹ Alfonso Reyes, treinta y seis años después, explicaba en *Historia documental de mis libros*, que "El *Calendario* —notas y poemas en prosa— fue escrito todo a lo largo de mis años de España, para sólo publicarse en 1924, cuando yo me hallaba ya en México. Aún no me acostumbraba yo a fechar todos mis artículos y no veo el objeto de emprender laboriosas buscas para precisar el mes y año de cada uno. Algún caso sería muy fácil, otros serán complicados y el resultado no compensaría el esfuerzo. Así, por ejemplo, el primer fragmento del *Calendario*, 'Voluntario', me resulta muy cómodo situarlo el 20 de octubre de 1922, porque es un fragmento final del discurso 'Ante el Ayuntamiento de Madrid', cuyo resto aparece en mi libro *De viva voz* (1949), discurso del que he conservado la fecha. Por cierto que, como lo dije en nota a este último libro, dicho fragmento final me valió dedicatoria de una sátira de Manuel Azaña contra la Villa y Corte ('A Alfonso Reyes, voluntario de Madrid') publicada en el semanario *España*. Pero el que dicho fragmento ocupe la primera página de *Calendario* no significa que las demás páginas sean posteriores; pues fueron distribuidas caprichosamente en cuanto a la cronología y de acuerdo con un sistema improvisado para dar al libro alguna apariencia de arquitectura y dividir su material disperso en distintos grupos: Tiempo de Madrid—Teatro y Museo—; En la Guerra (inútil decir que este grupo no es posterior al año de 1919)—Desconcierto—Todos nosotros—Yo solo. Tengo una vaga idea, por ejemplo, de que los fragmentos llamados 'El caos doméstico' y 'El egoísmo del ama', datan todavía de mi primera época mexicana y son anteriores a 1913. Algunas otras páginas pudieran fijarse con respecto al hecho que comentan, así la consagrada a Ruth Draper, pero no tengo a la mano periódicos españoles para recordar en qué año andaba ella por Madrid. Hay trozos que parecen todavía muy cercanos a los primeros *Cartones de Madrid* y revelan aún el desconcierto de la llegada a tierra nueva. Otros, en cambio, muestran ya cierta experiencia del vivir madrileño. Unos han brotado de los libros; otros, de las impresiones del trato, la conversación, acaso los viajes. Creo que 'El origen del peinotón' procede de un viaje a Sevilla, en compañía de Pedro Henríquez Ureña, año de 1920 (¿o 1917?, pues Pedro hizo dos viajes a España)." [Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xxiv (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), pp. 329-330.

Y ¡cuánto duelen los recuerdos!

Dos claves hay para poder apreciar esta obra tan personal, así como su prosa y poemas en prosa que deleitan las páginas de su *Calendario*. La primera está en la parte I, bajo la denominación "Tiempo de Madrid", y se llama "Voluntario. (De un discurso en el Ayuntamiento)"; y la otra, parte VI: "Yo solo", bajo el nombre de "Romance Viejo". La primera y última parte son un homenaje para un país, para sus amigos y conocidos, para toda una época de consagración al estudio: España y los españoles. Y el recuerdo, el recuerdo, aunque fuera doloroso, de su tierra mexicana.

En "Voluntario" recordaba que hacía ocho años llegaba a Madrid. Es decir, en el otoño de 1914; y en el otoño de 1923 terminó su *Calendario*. ¿Qué hizo Reyes en casi una década en su morada madrileña? La recorrió palmo a palmo, conoció cada recodo de sus calles, pasó y visitó lugares lóbregos y felices, conoció los triunfos de sus amigos, se enteró de agrios y provechosos debates científicos y culturales en tertulias y ateneos, de proyectos políticos como el de tener una República y se sumó a la creación de ambiciosas colecciones de obras hispanoamericanas. Madrid, qué tiene Madrid que a todos nos enamora. Por algo este autor escribió en sus diversos libros que Madrid:

está llena de canciones. Canta. Canta la dura voz. El sueño entra y sale. Abro los ojos. Cierro los ojos. Bailan unas moscas en la luz.

Madrid es todavía andaluz. Madrid es una capital andaluza. Es una Andalucía más precisa, más dura, más sintética. Nada más.

El sol de Madrid es claro y preciso, diamante puro.

El sol de Madrid se tiende a lo largo de Alcalá para contrarrestar al viandante y, llameando en el fondo, sobre el capirucho de vidrio del Ministerio de Gobernación, entra a matar como buen diestro, o nos espera resistiendo por todo lo alto y nos clave el estoque en los mismos ojos.²

² Alfonso Reyes, *Curiosidades de coleccionista* (México: El Colegio de México, 2019), p. 214.

Y el cariño, el sentimiento por esta Villa y Corte que lo cobijó, que le dio amigos, pan, techo y trabajo, lo dejó asentado cuando podía y donde debía hacerlo: en su obra literaria. Recordaba en cierta ocasión, que cuando llegó a estas nuevas tierras, que conquistó y lo conquistaron, pidió un vaso de agua y en su lugar le dieron vino. En uno de sus libros emblemáticos de este tiempo, *Cartones de Madrid* (1917),³ se puede apreciar el descubrimiento del mundo madrileño. Delirio. Embelesamiento, desconcierto y putrefacción. Genios: Goya/Picasso: cimas de la civilización. La más alta y perfecta imaginación del instante. Otros genios: Valle-Inclán/Gómez de la Serna: complejo equilibrio inestable que se rompe al caer una pestaña. Más genios: Ortega y Gasset/Azaña: en el primero, la política no fue lo suyo; en el segundo, la política y las ideas tuvieron los más grandes vuelos.

El genial inventor de este *Calendario* dejó por escrito el conocimiento que tenía de Madrid, la capital del reino español, mencionando en este nuevo trabajo suyo una parte importante de su discurso ante el Ayuntamiento de Madrid:

Confundido durante mucho tiempo entre los trabajadores literarios, ha tenido la suerte de recorrer la vida multánime de la ciudad fuera de los estrictos carriles oficiales, en casas y calles, iglesias y teatros, plazas, jardines y parques, ateneos, y cafés, redacciones y bibliotecas, centros de investigación y posadas de estudiantes; porque los azares afortunados le han permitido abarcar un campo de experiencias que van desde el Palacio Real —corona simbólica de Madrid— hasta ese pintoresco caos del Rastro, donde los últimos despojos de la vida humana parecen precipitarse en un metafísico desorden que es toda una fábula sobre la vanidad de las cosas humanas y el retorno del polvo al polvo. Así, puedo asegurarnos que lleva en su propio pulso un poco del ritmo del Madrid actual. Y tampoco me faltó ocasión para andar entre los recuerdos del pasado Madrid —no sólo el de Mesonero Romanos, cuyo esqueleto se conserva como disecado en ese plano-relieve de la Villa que custo-

³ Cfr., la siguiente edición, así como los estudios que la incluyen, Alfonso Reyes, *Cartones de Madrid. Una lectura crítica* (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León/Facultad de Filosofía y Letras, 2019).

dia el Museo de Artillería, sino otro más vetusto—, porque yo me consagraba precisamente en buscar por las antiguas Platerías (lugar de citas elegantes durante el siglo xvii) o en la Huerta del Regidor Juan Fernández, o en el Soto del Manzanares, o por la calle de la Victoria, donde vivían en aquel siglo las damas más hermosas, o por los rincones de la parroquia de San Sebastián —donde hoy reposan oscuramente sus restos— a un hijo de la Nueva España, un gran mexicano que se atrevió a competir con Lope en los corrales de la Comedia: Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza—, vecino de Madrid entre 1615 y 1639, cuyo nombre invocó, a manera de santo y seña, al penetrar en la Casa de la Ciudad. Deseo, pues, señores, que vuestra amabilidad me conceda un solo y único título para presentarme ante vosotros, y es el ser —de verdad y de corazón— un “voluntario” de Madrid.⁴

Decir que fue un *voluntario* de Madrid le valió mordaz comentario de su amigo en el Ateneo, y que quizá en esas pequeñas ediciones que hicieron Moreno Villa, Enrique Díez-Canedo⁵ y él, Cuadernos Literarios,⁶ apareciera uno de

⁴ Alfonso Reyes, *Calendario*, con un retrato del autor por J. Moreno Villa (Madrid: Cuadernos literarios, 1924), pp. 9-11.

⁵ Aurora Díez-Canedo proporciona los títulos de las dos series de Cuadernos Literarios: “Primera serie: Pío Baroja: *Crítica arbitraria*; Santiago Ramón y Cajal: *Pensamientos escogidos*; Darío de Regoyos: *La España negra de Verbaeren*; Ramón Menéndez Pidal: *Un aspecto en la elaboración del ‘Quijote’*; Alfonso Reyes: *Calendario*; José Moreno Villa: *Comedia de un tímido*. Segunda Serie: Enrique Díez-Canedo: *Algunos versos*; Andrenio: *Cartas a Amaranta*; Ramón Gómez de la Serna: *Caprichos*; J. Gutiérrez Solana: *Dos pueblos de Castilla*; Gerardo Diego: *Manual de espumas*; Azorín: *Racine y Molière*” [Aurora Díez-Canedo, ed., *Enrique Díez-Canedo/Alfonso Reyes. Correspondencia. 1915-1943* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Literarios/Fondo Editorial de Nuevo León, 2010), p. 70, nota 30]. Es de suponer que aparecieron más series, en donde se publicó el librito de Azaña.

⁶ Cuenta Reyes en la *Historia documental de mis libros* que, “...en una tarde, Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa y yo inventamos y pusimos en marcha cierta colección de ‘Cuadernos literarios’, para contrarrestar un poco el exceso de literatura traducida a que por entonces se consagraban los editores en boga, y que ya había sido acerbamente comentado por algunos críticos franceses al punto que Camille

sus primeros libros, *La novela de Pepita Jiménez* (1927). Se trata, evidentemente, de la gran figura que cubre una gran época en la historia española y mundial: don Manuel Azaña.⁷

Pitollet se dejó decir que, durante un año, 'Messieurs les traducteurs' en España habían mostrado mayor actividad que 'Messieurs les auteurs' [...]

Así he escrito ('Recuerdo de Azaña', *De viva voz*) a propósito de Manuel Azaña y *La novela Pepita Jiménez*, que incorporamos en nuestra modesta colección y es acaso su primer libro." [Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xxiv (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), pp. 327-328].

⁷ En su "Recuerdo a Azaña", Reyes escribió:

"Cuando yo llegué a Madrid, por octubre de 1914, mi amigo Manuel Azaña era Secretario del Ateneo, casa de libertad cuya hermosa historia él mismo ha trazado con pluma inimitable. Será imposible entender la vida de la inteligencia española en aquellos años sin una cabal comprensión de lo que era el Ateneo de Madrid, donde por una parte la expresión del pensamiento no conocía límites, y donde por otra parte la relación directa e inmediata entre los trabajadores del espíritu se establecía automáticamente, por propio derecho, en una nivelación democrática de que no conozco ejemplo semejante.

Era aquél un verdadero hogar. No sólo hizo posible la obra de muchos escritores por la facilidad con que les proporcionaba los documentos indispensables, los libros y las publicaciones. También creaba la compañía humana que da calor y ambiente al trabajo y de que solamente pueden prescindir algunas naturalezas encumbradas y excelsas. Pues la mayoría de los escritores tenemos siempre delante, como en presencia fantasmal, los ojos de algunos cuantos compañeros.

[...] Cuando un día, en cierto acto municipal, yo me declaré, invocando la memoria de Ruiz de Alarcón, 'un voluntario de Madrid', él —que como español oía los sordos rumores del descontento, acaso inadvertidos aún para un simple huésped— me llamó suavemente al orden, felicitándose de mi optimismo pero sin poderlo compartir, y me dedicó un artículo que quedará como modelo de la mejor sátira sobre aquella época del sentimiento público, y que tengo por una de las páginas más contundentes y proféticas de su pluma, tan bien tajada y bien tajante.

Porque uno de los rasgos más salientes de su espíritu y de su estilo era esta calidad de acero, por el filo y por el temple; esta cortesía de la espada que sabe enlazar con apego el arma adversaria y la domina siguiéndola; este despojo, esta elegancia matemática para desembarazarse de los argumentos parásitos y empuñar el centro de las cuestiones; esta nerviosidad varonil para acudir a todos los frentes

El otro dato, nada menor, todo lo contrario, es el "Romance viejo". Reyes, ducho ya en recoger lo disperso y dar orden a sus notas, dio vida a su *Calendario* tomando "como materia prima"⁸ la siguiente página autobiográfica. En España estaba contento por todo lo que había logrado, pero a México lo extrañaba tanto como el primer día que abordó el barco que lo llevó a tierras europeas. Y esas encontradas emociones las encauzó en buen romance:

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 cuestras 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 ratras 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 me sé muy bien lo que es: que ya me apuntan, que van a nacerme en el corazón las primeras espinas.⁹

casi a un tiempo; esta capacidad de situar y sitiar las discusiones; esta fertilidad de la réplica y del epigrama. Todo lo cual daba vida y amenidad a su trato, e hizo de él un polemista tan agudo y un orador tan perfecto, que —es justo decirlo— los literatos propiamente profesionales tardaban un poco en darse cuenta de que había detrás la contextura de un escritor —peso bien todas mis palabras—, de un escritor perteneciente a la gran familia de Quevedo." [Alfonso Reyes, *De viva voz*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo VIII (México, Fondo de Cultura Económica, 1968), pp. 171-172].

⁸ Naïef Yehya, "Sentimentalismo y crueldad en Fellini y Buñuel", *El Cultural*, suplemento de *La Razón*, núm., 239, 22 de febrero, 2020, p. 4.

⁹ Alfonso Reyes, *Calendario* (Madrid: Cuadernos Literarios, 1924), pp. 179-180.

¡México! México era la pasión de su vida. Salió de su tierra, Monterrey, a la Ciudad de México y no dejó de escribir, en prosa y en verso, sus querencias hacia el suelo que lo vio nacer, que lo formó y lo educó. A los catorce años, el adolescente regiomontano ya había hecho sus primeros versos, y a su ciudad natal le dedicó uno donde recordaba las caballerías:

La Tierra tiembla, cuando siente fiero
al caballo plantar su fuerte hierro
sobre su faz desnuda y palpitante.
Brilla el acero en manos del gigante,
brilla en su cara el gozo del triunfante.¹⁰

Emoción, eso era lo que le causaba rememorar los años que estuvo en su *alma mater*, en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Escuela Nacional de Jurisprudencia ubicadas en el barrio universitario de la gran urbe mexicana. Era la Universidad “un orbe armonioso de conocimientos generales”. Empero, ahora, alejado de ese centro universitario que le dio grado y trabajo temblaba “de pensar que la ciencia” la dejaba atrás. No obstante, su curiosidad innata y su sed de conocimiento hacían que tomara y abriera, emocionado, los libros de Einstein.¹¹ Asimismo, tenía un “vecino” que gustaba, como él, de “identificar esa y la otra estrella”. Y con orgullo señalaba tener “por amigo predilecto al doctor de insectos y alimañas, [Jean-Henri Casimir] Fabre, el de Aviñón”. Julien Benda recomendaba leer los libros de este naturalista, micólogo, poeta y escritor, y el mexicano guardó en su biblioteca tres obras publicadas el mismo año de 1920, como un re-

¹⁰ Alfonso Reyes, *Cuadernos*, vol. o, presentación de Alicia Reyes (México: El Colegio Nacional, 2013), p. 45.

¹¹ Cfr., uno de sus trabajos sobre el genio de la relatividad que había permanecido inédito, Alfonso Reyes, *Einstein. Notas de lecturas*, prólogo de Carlos Chimal, notas y revisión de Carlos Chimal y Gerardo Herrera Corral (México: Fondo de Cultura Económica, 2009).

cuerto de aquellos días; dos por la editorial española Calpe y una por la parisina Librairie Ch. Delagrave, respectivamente: *Costumbres de los insectos*, *Maravillas del instinto en los insectos* y, *La vie des insectes: morceaux choisis, extraits des souvenirs entomologiques*.¹²

A Reyes le gustaba reflexionar sobre su tiempo, como gran pensador que era, y de ahí que siguiera esa línea de meditación que dejaba asentada en otros libros de esta época española. Y en su *Calendario* está una muestra más de esa cavilación que creía no era ajena a muchos. Acaso era compartida la discusión de las corrientes filosóficas, a la que él era tan cercano y entusiasta, ya que estaba al corriente de las modas y de las grandes obras de los maestros consagrados donde siempre abrevaba, como alimento del espíritu. Así pues, dijo que:

No es aventurado pensar que en esta afición me acompañan muchos. No es aventurado esperar que el gusto por las lecturas científicas acabe por imponerse otra vez. Ya el antiintelectualismo filosófico llegó a sus extremos. 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 de lo conquistado. Hemos aprendido muchas cosas, y podemos volver 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 despenadero 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 absorberlo todo por los tentáculos del misterio. El instinto trabaja en nosotros, a pesar nuestro: no vale la pena de preocuparnos por él a toda hora. El instinto sólo exige cuidados

¹² Carolina Olguín y Jorge Saucedo, eds., *Capilla Alfonsina. La biblioteca de Alfonso Reyes. Catálogo bibliográfico* (México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma de Nuevo León/Capilla Alfonsina. Biblioteca Universitaria, 2011), p. 326.

de higiene. Pero la parte racional que hay en nosotros, esa se cae a pedazos, se cae sola, si no nos curamos de restaurarla día por día.¹³

Y aún recapacitaba y aconsejaba que, por su parte, vivía

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... Cosa sagrada el sentimiento: vivimos de rodillas ante él. Pero, ¿no es verdad, Jean Cocteau, soldado de la extrema izquierda de Francia, no es verdad que el arte no debe ser un perpetuo chantage sentimental? Algunos, aquí y allá, en todo el mundo, hemos comenzado a entendernos a guiños de ojos. Vamos a hacer una cruzada por la parte superior del hombre. Vamos a conquistar, a fuerza de brazo si hace falta, el respeto para las alas. Hemos dado algunos en suspirar otra vez por lo que hay en nosotros que nos acerca al ángel. Fray Luis de Granada hace decir, llorando, al abad Isidoro: "Lloro porque me avergüenzo de estar aquí comiendo manjar corruptible de bestias, habiendo sido criado para estar en compañía de ángeles y comer con ellos el mantenimiento divino".¹⁴

Reyes dio estas explicaciones porque recordaba a su *alma mater*, la Universidad de México, que lo formó y le dio su título de abogado. Y había otra institución, definitiva en su formación de hombre, de ciudadano, de poeta: sus casas. Cómo no recordarlas. En su casa de Monterrey vivió las más gratas experiencias. En la que tuvo en la Ciudad de México hubo buenas, pero también las más inimaginables e inverosímiles vivencias. En medio de las desgracias familiares que tanto le afectaban y del dolor que le causaban hechos recientes, dejó estas ideas en algún papel que a la mano tuvo y que recogió para su *Calendario*:

La casa, la casa entendida al modo clásico, la casa como un organismo perfecto, la casa como administración de la vida cotidiana requiere, cual todo organismo, un desahogo, una salida, es decir:

¹³ Alfonso Reyes, *Calendario* (Madrid: Cuadernos Literarios, 1924), pp. 128-129.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 129-130.

un sitio reglamentado y admitido de desorganización. Como la razón es una de las maneras de la sinrazón, así lo ordenado, lo metódico, es una forma del caos. En el fondo del universo hay el caos. En el principio fue el Caos —dice Hesíodo. La casa, nexo organizado de existencias, tiene su caos, su centro de vértigo y de confusión; su centro original desde donde se despliega la vida doméstica, y que es, al mismo tiempo, el sumidero de esa vida. Es el Ombligo de la Casa, es el Cos Doméstico.¹⁵

Y Alfonso Reyes siguió divagando sobre los días infaustos que vivió antes y después de la muerte de su padre. Porque las preocupaciones no sólo fueron a partir del 9 de febrero de 1913,¹⁶ aunque esta fecha es axial en su vida y obra, sino antes del regreso a México del general Reyes del destierro al que lo obligó el presidente Porfirio Díaz. Los meses que el general estuvo en París hicieron que perdiera el pulso que tenía de la vida política mexicana. El autor de *Calendario* llamó "días aciagos" los que siguieron a la llegada de su progenitor a suelo mexicano y, sobre todo, aquéllos cuando se distanció totalmente de la revolución maderista y tomó otro rumbo,

¹⁵ *Ibid.*, pp. 89-90.

¹⁶ En cierta ocasión, Reyes escribió sobre ese día funesto: "Cuando vi caer aquel atlas, creí que se derrumbaría el mundo. Hay, desde entonces, una ruina en mi corazón.

¿Podía soportar tanta sangre y tantos errores? Mi dolor fue tan despiadado que ni siquiera quiso ofuscar me. Mi hermano aceptó en mala hora un sitio en el gobierno [de Victoriano Huerta], y no pudo emanciparse a tiempo, tanto se lo pedía. También, en compañía de Pedro Henríquez Ureña, me atrevía a pedirle a Enrique González Martínez, y también en vano, que dejara la Subsecretaría de la Instrucción Pública (como se llamaba todavía entonces). Yo renuncié a la Secretaría de Altos Estudios. Huerta me convidó para ser su secretario particular. Le dije que no era éste mi destino. Mi actitud me hacía indeseable. Me lo manifestó así en Popotla. A donde me había citado a las seis de la mañana y donde todo podía pasar" [Alfonso Reyes, *Autobiografía*, prólogo de Alberto Enríquez Perea (México: Fondo de Cultura Económica/Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey/ Fundación para las Letras Mexicanas, 2016), pp. 127-128].

pero éste sin retorno.¹⁷ En su casa se vivía cotidianamente el sobresalto y el temor de que fuera asaltada, tomada y, como se estilaba en estas situaciones, saqueada y destruida. Después de la muerte del ex mandatario del estado de Nuevo León, en su casa, ¿qué quedaba? Esta pudo ser una respuesta:

¹⁷ Alfonso Reyes, el domingo 3 de septiembre de 1911, dejó en su *Diario* este apunte de la situación en que vivía: "Escribo un signo funesto. Tumulto político en la ciudad. Van llegando a casa automóviles con los vidrios rotos, gente lesionada. Alguien abre de tiempo en tiempo la puerta de mi cuarto, y me comunica las últimas noticias alarmantes que da el teléfono. Por las escaleras, oigo el temeroso correr de la familia y los criados. Pienso con fatiga en mi madre enferma y en mi hermana viuda, Amalia, y hago ejercicios de serenidad, esforzándome para que los rasgos de mi pluma sean del todo regulares. Bertina, pensando en Goethe, solía recordar la sentencia de David: 'Cada hombre debe ser el rey de sí mismo'.

Atmósfera impropicia (¿o propicia?) a mis ejercicios espirituales. ¿Y estos días estaba yo tan enamorado de los análisis minuciosos y lentos! Goethe —lleno estoy de su recuerdo estos días, seguro que la observación amorosa de las particularidades de cada objeto y los matices de cada idea es el principal secreto de la su poesía—.

Horas después. Me voy habituando a la incomodidad. Hay escándalo —me digo—. Así es el mundo: así está hoy la naturaleza. ¿Cae la lluvia? Se moja uno. ¿Caen tiros? Pues imagino que éste es, por ahora, el escenario natural de la vida.

Hace más de un mes que estamos así. Aun las mujeres de casa tienen rifle a la cabecera. El mío está ahí, junto a mis libros. Y éstos —claro está— junto a mi cama. Los libros ahuyentan la visita de toda esa gente estorbosa. Hasta aquí sólo llegan los que deben llegar." [Alfonso Reyes, *Diario 1911-1927*, tomo 1, edición crítica, introducción, notas, fichas bibliográficas, cronología e índice por Alfonso Rangel Guerra (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), pp. 3-4.

Trece días después, escribió: "Anoche dormí mi mejor sueño. No pasó nada. Noche del mismo día. Pasamos el día acuartelados. Sin novedad en la plaza.

Leyendo, y conversando con mi hermano menor, Alejandro, que tiene la virtud de llevarme el genio.

Llueve. Echo ya de menos mis papeles.

Hay mucha gente en casa, pero todos parecen, hoy, tranquilos, dicen que se abrieron las cámaras [de Diputados y de Senadores] sin escándalo.

Salí a saludar a mi madre. Tenía una alegría —¿cómo lo diré?— de persona avezada: mujer de guerrero al fin.

Recogí mis papeles, y pasé al cuaderno estos apuntes, acaso inútiles" (*Ibid.*, pp. 7-8).

Y cada minuto es el cadáver del minuto anterior, y la vida se desenvuelve en una degradación de muertos: surge de la muerte y torna a la muerte: del polvo, y al polvo.

Esos trozos desmenuzados de la vida —producto a la vez que origen de la vida—, sillas sin patas, frascos vacíos, muñecos rotos y criadas viejas conservadas por caridad, tienen su natural recinto en el caos doméstico.

El caos doméstico es, en su aspecto objetivo, un cuarto donde se amontonan, en informe masa, los testimonios fracasados de la ingratitud. Porque toda actividad es ingrata: su símbolo es el ave de presa, que come la carne de la víctima y arroja después el plumón. Esos objetos excrementales, que han rendido ya su provecho, tienen, en la casa perfecta, su cuarto, su templo. Ahí yacen las fuerzas originales: la simiente de las metamorfosis que engendrarán nuevas vidas: las mitades de muebles que se juntarán para formar otro completo, las cortinas que se convertirán en colchas, el mantel que se abreviará en servilleta; la ropilla que primero fué gregüescos, nieta de una capa y bisnieta de un capuz. Ahí yace la casa en potencia. De ese sitio brota, a ése vuelve, en una evolución circular.¹⁸

Nada fue igual después del 9 de febrero de 1913 en la vida de Alfonso Reyes ni para la Ciudad de México ni para el país. Recién egresado de abogado, con su mujer e hijo, obligado por las circunstancias políticas, dejó su tierra y empezó a conocer las que están atravesando el mar océano. Entre 1913 y 1914 estuvo en Francia, en el Servicio Exterior; pero los nuevos acontecimientos revolucionarios mexicanos obligaron al gobierno del Primer Jefe del ejército constitucionalista, don Venustiano Carranza, a que en masa renunciaran los agentes diplomáticos. Los inicios de la Primera Guerra Mundial hicieron que el autor de este *Calendario* tomara una gran decisión: dirigir sus pasos al suelo español. Un año después, por los recuerdos de su tierra y por los hechos que vivió, por lo que sentía y hería sus sentimientos, en este poema escribió:

Yo de la tierra hui de mis mayores
(¡ay casa mía grande, casa única).

¹⁸ Alfonso Reyes, *Calendario* (Madrid: Cuadernos Literarios, 1924), pp. 91-92.

Cardos traje prendidos en la túnica
al entrar en el valle de las flores.

Llegué hasta el mar. ¡Qué música del puerto,
qué feria de colores!
No lo creerán, ¡si me juzgaron muerto!
¡Ay, mi ciudad, mi campo aquel sin flores!

He visto el mar. ¡Qué asombro de los barcos!
¡Qué pasmo de las caras tan cobrizas!
Los ojos, viendo el mar, se tornan zarcos,
y la luz misma se desgarró en trizas.
¿Y el marinero aquél, hijo de Europa
(¡ay ubres de la Loba, ay ubres!)
que ostentaba, acodándose en la popa,
los brazos recamados de mayúsculas azules?

Yo iré por mis natales caseríos
como una fatalidad:
¡Ay montañas, árboles, hombres míos,
he visto el mar!¹⁹

Un año después, 1916, en el Guadarrama, el que nació en Monterrey tituló a su poema: "El descastado". Así se sentía Reyes en tierras españolas:

En vano ensayaríamos una voz que les recuerde algo 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
quién heredar.²⁰

¹⁹ Alfonso Reyes, *Constancia poética*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo x (México: Fondo de Cultura Económica, 1959), p. 68.

²⁰ *Ibid.*, p. 70.

En este mismo poema, marca de fuego de sus días españoles, dejó este testimonio de sus nuevas querencias, de sus nuevas conquistas que acaso menguaban un poco su dolor, del inigualable cariño que sentía por Madrid:

San Isidro, patrón de Madrid, protector de la holgazanería;
San Isidro labrador: quitame el agua y ponme el sol.
San Isidro, por la manquera que nunca tu mano tocara;
San Isidro: quitame el sol, a cuya luz se espulgó la canalla;
quitame el sol y ponme el agua.
Si por los caballos arrastra la vida, como arrastra el hampón la
querida,
ella trabajara para ti.
San Isidro, patrón de Madrid: deja que los ángeles vengan a
labrar,
y hágase en toda nuestra voluntad.²¹

En medio de esta situación tan compleja, un himno tenía que hacer o una canción para su Monterrey, que llevaba como prenda en todo su ser. Una ofrenda para el lugar que lo vio nacer con esa emoción que siempre sentía por esa tierra y por sus montañas:

Amapolita morada
del valle donde nací;
Si no estás enamorada,
enamórate de mí.

I

Aduerma el rojo clavel
o el blanco jazmín las sienes;
que el cardo es sólo desdenes;
y sólo furia el laurel.
Dé el monacillo su miel,
y la naranja rugada
y la sedienta granada
zumo y sangre —oro y rubí;
que yo te prefiero a ti,
amapolita morada.²²

²¹ *Ibid.*, p. 71.

²² *Ibid.*, p. 74-75. En París, verano de 1913, en los primeros momentos que tuvo

Manuela Mora y Alfonsito eran los que daban sabor y aliento a la vida del escritor mexicano. Juntos, Manuela y Alfonso, quizá más juntos que nunca, dada la situación tan precaria que vivieron los primeros años en Madrid, gozaban el crecimiento y desarrollo de su hijo, del campo madrileño, de las nuevas amistades. En el *Calendario* alfonsino no podía faltar la evocación de esos días madrileños en que el padre estaba junto a su infante y se ponían a platicar. Esas "tardes de Madrid de todos colores —que en otras tierras no se dan sino con eclipse de sol, y aquí, a veces, se repiten durante un mes—, contemplábamos, desde un descampado, el cielo trémulo". ¿Qué era lo que contemplaban los Reyes? Así lo rememora e imaginaba el miembro del Centro de Estudios Históricos de Madrid:

Por donde termina la ciudad, un gran perro, en un terraplén, callaba, como nosotros, tratando de entender aquéllo. El cielo no se estaba quieto un instante, y el perro —y nosotros— teníamos un vago anhelo de ladrar a las nubes.

Nubes negras y nubes blancas, como dos principios enemigos, se combatían en las alturas del aire.

El perro y el hombre, en vaga comunión de terror geológico, no hablaron. Pero el niño dijo de pronto:

—Papá —y señalaba aquel caos—. ¿Y Dios "echa" lo blanco y lo negro?

tiempo después de arreglar la casa y la impresión de estar en un mundo ajeno, aunque no desconocido, escribió "Los pavos de mi infancia": Luz temblorosa, tanto reclamado; / fuego azul, fuego añil, fuego dorado. // Fuego dorado, alquimia venenosa; / pintado polen de la mariposa. // Vibrátil salamandra incandescente, / y el licor de color y olor caliente. // Fabulosa constelación de ojos, / verdes en sí y en el recuerdo rojos. // Garganta tersa que a estrujarla incita; / pico anhelante, exacto y sibarita; / hendido y fácil para que permita / que sangre el ave, cuando el pecho grita / el grito que oigo renacer en mí. // A mi recuerdo —torre o minarete— llega el tañir de su tenaz bocina / y miro desgranarse en un cohete / el éxtasis de luz que lo ilumina. // Ave, el ventalle de tus plumas ábreme. / Ave, las púas de tus gritos clavame / y sean dardos que vibrando graben / cifras y letras en mi corazón. // ¡Así, al cantar, el corazón me labres, / para que sean joyas mis palabras / y ensarte perlas en el hilo árabe / de mi canción!" (*Ibid.*, pp. 489-490).

El perro se volvió a mirarme, como si quisiera comprender mi respuesta.

—¿Lo negro y lo blanco? ¿O sólo lo blanco, o sólo lo negro? Hijo mío, te diré: los persas imaginaban...

Pero descubrí que el niño y el perro se habían alejado ya, jugando; y me sentí abandonado ante el crepúsculo.²³

En otra ocasión, Alfonso le dio a su hijo un trozo de tocino, para que lo probara. El chico se rehusaba a comer lo que nunca había probado. El padre insistió. El niño dijo que no. "—Tómalo con pan. ¡Si no sabe a nada!", le volvió a decir. Por fin, Alfonsito lo tomó, lo probó y comprobó lo que le había dicho su papá: no sabía a nada. Y he aquí la moraleja que obtuvo el chaval: "—Es verdad. Con el pan y la carne, no sabe a nada. Es como la letra 'H', que se escribe y no se pronuncia".²⁴

Y así pasó el tiempo la familia Reyes en Madrid, y el escritor, anotando en su *Calendario* las vivencias, los recuerdos, las inagotables efemérides de sus días madrileños.

Sólo renovándonos vivimos

El tiempo en Madrid, ¿cómo era? Alfonso Reyes lo recordaba muy bien, sobre todo, los primeros años que vivió en la capital española, y fue él mismo quien lo definió: de pobreza y libertad. Para que la tristeza o pesadumbre no lo abatiera se acordaba de pasajes históricos y de lecturas recién hechas, acaso en la Biblioteca Nacional, donde era lector fervoroso de Góngora. Hombre de mundo, curioso impertinente, andaba por las calles madrileñas, algunas las tenía tan bien estudiadas que daba santo y seña de su identidad, como la de Alcalá. Así pues, si tanto leía y mucho observaba, no había de otra que tomar la pluma y escribir. Casi nunca en el lugar idóneo para hacerlo, pero ¿qué otra

²³ Alfonso Reyes, *Calendario* (Madrid: Cuadernos Literarios, 1924), pp. 161-162.

²⁴ *Ibid.*, p. 163.

cosa podía hacer, si apenas tenía para pagar el alquiler de su casa y llevar el sustento a su familia? Sobre una mesa o sobre las rodillas narraba las impresiones que vivía en esa capital.

Hace tanto frío que se acuerda uno de las noches de verano, de una noche de verano al aire libre, en el "Dancing-Bombilla", o en "Casa-Juan", con sus obligados percances.

Al bajar del tranvía, entre la oscuridad de los árboles, los racimos de luz eléctrica que sólo se alumbran a sí mismos. Puebla la noche la música de los pianos mecánicos.

—En cualquiera —dice alguien—. Se aburre uno igualmente en todos.

Y entramos en cualquiera. Pasado el figón, en el patio del organillo, dos muchachas nos asaltan. Hay que comprarles dos tarjetas postales, números de la lotería de juguetes, a real cada una, serie 118, León y Málaga. Al reverso, hay unos retratos "Carmen de Holanda", "La Suspiro".

En el otro patio, el del tablado, las mesas, donde apenas hay gente. Un joven esbelto, afeitado, con una italiana morena y gorda, y una francesa fina y rubia. A otra parte, los artistas y sus amigos: grupo doméstico, que no tiene nada de teatral.

A poco, las niñas de negro:

—¿Quién tiene Málaga?

—Nosotros. —Nos traen un muñequito desnudo, de ojos saltones y brazos abiertos. Lo guardamos entre los dos sombreros de paja como en un cofre.

Estamos junto a un seto vivo, una alta pared de verdura, por donde dan ganas de meterse, huyendo del teatrillo.

Llegó un poeta pobre acompañando a la estrella: la Corbalán. Comenzaron a llegar los grupos.²⁵

El espectáculo tenía que continuar y las mujeres que vendían los billetes de lotería daban vueltas y vueltas por los patios ofreciendo sus tarjetas. El espectáculo siguió ahora con un número musical. Apareció "una cortesana" que vestía de negro, como si fuera

una ama de llaves, aunque ella creía que de fiesta, con dos galanes de cincuenta años: su manera de agradales consistía en molestar-

²⁵ *Ibid.*, pp. 12-13.

los lo más que podía. (Ella también tendría sus cincuenta. Nunca he visto nada más triste). Y, durante la representación, zumbaba la luz gangosa, terca, porfiada, diciendo imbecilidades de esas que salen bien en español.²⁶

El espectáculo era obsceno e ingrato. Pero qué se le iba a hacer. No tenían los espectadores para pagar más. A veces querían llegar a su casa, que los llevaran a su casa y hasta su cama, "¡desde la Bombilla, sobre la Puerta del Sol, más allá de la Castellana, hasta el barrio de Salamanca!", como Reyes, que quería dormir. Pero el espectáculo continuaba y lamentaba que la "bailarina, tras de estropear un zorcico, haya echado a perder una miscelánea de juegos de niños que hubiera encantado a Rodrigo Caro: 'De Cataluña vengo',²⁷ 'Dónde vas Alfonso XII',²⁸ 'Matarilerileró'. Pero

²⁶ *Ibid.*, pp. 14-15.

²⁷ Entre las diferentes versiones de "Quisiera ser tan alta como la luna", escogí la siguiente, que acaso sea ésta a la que se refiera Reyes: Quisiera ser tan alta, / como la luna, ay, ay, / como la luna, / como la luna. // Para ver los soldados, de Cataluña, ay, ay, / de Cataluña, / de Cataluña. // De Cataluña vengo, / de servir al rey, ay, ay, / de servir al rey, / de servir al rey. // Y traigo la licencia, / de mi coronel, ay, ay, / de mi coronel, / de mi coronel. // Al pasar por el puente, / de Santa Clara, ay, ay, / de Santa Clara, / de Santa Clara. // Se me cayó el anillo, / dentro del agua, ay, ay, / dentro del agua, / dentro del agua. // Para sacar el anillo, / saqué un tesoro, ay, ay, / saqué un tesoro, / saqué un tesoro. // Con la Virgen del Carmen, / y un San Antonio, ay, ay, / y un San Antonio, / y un San Antonio. // San Antonio bendito, / dame un marido, ay, ay, / dame un marido, / dame un marido. // Que no fume tabaco, / ni beba vino, ay, ay, / ni beba vino, / ni beba vino. [Elena Blanco Rivas, *La canción infantil en la educación infantil y primaria. Las TIC como recurso didáctico en la clase de Música* (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2011), p. 753].

²⁸ Ésta es la letra de "Dónde vas Alfonso XII": De los árboles frutales / me gusta el melocotón / y de los reyes de España / Don Alfonso de Borbón / Don Alfonso de Borbón. // —¿A dónde vas Alfonso XII? / ¿A dónde vas triste de ti? —Voy en busca de Mercedes / que ayer tarde no la vi / que ayer tarde no la vi. // —Si Mercedes ya se ha muerto, / el entierro yo lo vi, / cuatro duques la llevaban / por las calles de Madrid, / por las calles de Madrid. // Su carita era de cera, / sus manitas de marfil / y el pelo que la cubría / de color carmesí, / de color carmesí. // Sandalias bordadas de oro, / llevaba en sus lindos pies, / que se los bordó la Infanta, / la Infanta Doña

el espectáculo tenía que continuar: "Unas hermanas Garrido, o cosa así, semidesnudas y obesas, carirrisueñas, se dan culadas y marchan como dos muñecas hinchadas de aserrín al son de un clarinete descorazonante: es el número de sensación."²⁹

Se fueron a otro patio buscando un mejor ambiente o para no aburrirse más. Y esto fue lo que encontraron Reyes y un amigo que lo acompañaba a esas horas de la noche:

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 una la Bombilla.

El sportsman que acompaña a la italiana y a la francesa, cruza la pierna, y pone el bastón en equilibrio, sobre el pie.

Salió al tablado la mujer de pelo negro y patillas atusadas, grande y pestañuda gata hierática.

Salió la gitana que casi no canta, pero magnetiza y ganguea, vestida con unos colores marchitos al sol.

Hubo un espectador bullangero que rompió en el patio un frasco de sustancias fétidas, como en días de Ruiz de Alarcón.³⁰

Un ojo al gato y otro al garabato, eso era lo que Reyes hacía en esas noches madrileñas. Andaba por esos lugares recordando a los clásicos de la lengua española y corroborando lo que en sus libros habían dejado como un tesoro de nuestro idioma. En estas rememoraciones, ya se ve, no podía olvidar al que nació en Taxco, al

Isabel, la Infanta Doña Isabel. // El manto que la envolvía / era rico terciopelo / y en letras de oro decía: 'ha muerto cara de cielo', / 'ha muerto cara de cielo'. // Los caballos de palacio / ya no quieren pasear / porque ha muerto Mercedes / y luto quieren llevar, / y luto quieren llevar. // Los faroles de las calles / con negras gasas están / porque se ha muerto Mercedes / y luto quieren guardar / y luto quieren guardar. // Al entrar a mi palacio, / una sombra negra vi, / cuánto más me retiraba / más se venía hacia mí, / más se venía hacia mí. // No temas Alfonso XII, / ni te asustes, ¡ay de mí!, / que soy tu esposa Mercedes / que me vengo a despedir, / que me vengo a despedir ("¿A dónde vas Alfonso XII", Cancionero popular infantil, consultado el 20 de febrero de 2010, <https://www.elhuevochocolate.com/cancion/cancion21.htm>).

²⁹ Alfonso Reyes, *Calendario* (Madrid: Cuadernos Literarios, 1924), p. 15.

³⁰ *Ibid.*, pp. 16-17.

que unos siglos antes que él llegó a Madrid, a don Juan Ruiz de Alarcón. Pero el espectáculo aún no terminaba. ¿Qué más sorpresas iban a dar las artistas esa noche a los parroquianos?

Salieron dos hermanas bailarinas que parecen una sola partida en dos.

Salió otra tan aburrida que pudo haberse sentado sin hacer nada, y nadie se hubiera dado cuenta.

Apareció la niña chillona y pequeña, que empieza siendo odiosa y acaba por gustarnos a todos, no sé por qué. Entre un triunfo y otro, hace callar el aplauso y exclama: "En obsequio al respetable público, después de mis números de programa, bailaré el bolero acompañada de Niforo, u sea mi hermano".

El bolero resulta una pataleta rabiosa, tarantela y mal de San Vito, con saltos y contorsiones. Niforo es un chulillo elegante y muy ajustado, que pone gran movilidad de azogue en los alegros y gran rigidez de palo en las pausas, —casi de faquir—. Lleva un mechón lírico que le salta a uno y otro lado de la cabeza, como una llama.

Y cuando sobrevino la estrella, la Corbalán, todos echamos a correr, dejándola con el alarido en la boca, para no perder el último tranvía de vuelta.

(¡Horror de la lucha por la vida, empujones, atropellos y moleduras a las dos y media de la mañana!)³¹

Las noches no sólo eran para ir a estos espectáculos. Madrid daba para eso y más. Y otra vez, en algún café de la calle de Alcalá, Reyes escuchaba las charlas que se daban entre los tertulianos. Y de aquí tomó nota y la dejó en su *Calendario*: "—¡Hola! // —¡Hola! // —¿Y qué? // —Pues ná. // ¿Y aquéllo? // —¡Toma! Pues aquéllo... Así, así, nada más. // —¡Hombre! // —¡Pues claro! // —Pero ¿y la cosa esa? // —¡Vamos! ¡Quita allá! // —Es que... // —¡Quíá, hombre! // —¡Anda! ¿Y éste? ¿Qué se ha figurao? // —¡Bueno, hombre, bueno! // —¡Pues hombre!"³²

³¹ *Ibid.*, pp. 17-18.

³² *Ibid.*, pp. 19-20.

Y, entre otras cosas que pescaba y anotaba para su futuro *Calendario*, estaba lo que llamó "Revisión de valores. Monólogo":

—Este pueblo sólo prospera en la barbarie. Ya se sabe: la tragedia de la máquina... Mientras las cosas se hacen a la fuerza, aquí estamos nosotros. En cuanto aparecen el instrumento y la máquina, adiós: se pone el sol en nuestros dominios. ¿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. Porque aquí todo es al revés. Aquí sólo hacemos bien lo que no supone cultura previa, lo que no implica saber leer. Por ejemplo, matar toros, pintar... y escribir.

Y le centellean los ojos al buen señor.³³

Madrid pues, daba todo este tipo de aventuras, de aventuras privadas e intelectuales: en los cafés, los teatros, museos, calles, exposiciones, parques, plazas, bibliotecas, residencias, ateneos, tertulias, paseos, librerías, cines, quioscos, mercados. Y con ese ojo avizor que todo lo detectaba, apuntaba y describía, pintaba y esbozaba un sinfín de variados cartones madrileños.

Desde este mirador tan privilegiado de la política, de la cultura, como era Madrid, y de los acontecimientos internacionales, también dejó para su *Calendario* unas pequeñas notas del final de la "guerra de cuatro años". "Volvía de Verdun. La tierra estaba llena de hoyos, suave y deleznable como la ceniza de mi cigarro. En Fleurus, los mismos vecinos —ya de vuelta— discutían si la iglesia había estado aquí o más allá."³⁴

Éste es el horror que deja la guerra, de la que muchos hablan y a veces desean, pero nunca saben cómo terminará. Y en esta guerra como en todas las guerras, al concluir se tiene el espectáculo lúgubre de la condición humana.³⁵ Muy

³³ *Ibid.*, pp. 20-21.

³⁴ *Ibid.*, p. 78.

³⁵ En unos artículos que Reyes publicó para *El Heraldo de México*, fechado en abril de 1919, con el seudónimo "As", y en la parte que intitula "Sobre las ideas de la gue-

bien lo vio Reyes cuando los que regresaban de la guerra encontraban, con tan sólo escarbar la tierra, "alguna mano de

rra", señaló: "La guerra de las armas deja tras sí una guerra de las ideas, la cual a su vez puede reventar en nuevas discordias. Después de la paz de la guerra, las guerras de la paz. En los días mismos de la lucha armada, hubo que improvisar o desterrar, aderezándola un poco, cierta ideología algo anticuada, pero que tenía virtudes actuales. A la hora de la paz se descubre que el problema es más hondo. Aquí, como en Nietzsche, la noche resulta más profunda de lo que pensaba el día.

Todos sabemos lo que está pasando en la tierra. Lo que mientras tanto está sucediendo entre cielo y tierra, en la región de las ideas, no siempre llega a la noticia de todos. Los hechos de la guerra iban acompañados de una resonancia ideal que era, por entonces, la última manifestación de las inquietudes filosóficas o literarias. Naturalmente, las ideas que iba produciendo la guerra andaban mezcladas de pasión y había que sorprenderlas aquí y allá, en los instantes de olvido, en los momentáneos bostezos de los escritores puestos al servicio de una causa. A fuer de ideas, pudiera creerse que representan el producto más desinteresado de la guerra; pero esto no es más que una ilusión o, mejor dicho, un equívoco de palabra. Porque ¿quién duda que es más desinteresado morir en la trinchera que inventar una falsa doctrina histórica, aun cuando sea con el loable fin de alentar a los defensores de la trinchera? En aquellos días (y en éstos, que aún no pasamos la era de la guerra) el cuerpo y el alma se cambian servicios con inusitada actividad. Cada uno sacrifica algo en bien del otro. Las ideas de la guerra no son ideas puras, y muchas tendrían que sanearse tarde o temprano, el día de la verdadera paz. Entretanto, y aunque su imparcialidad sea discutible, ¿de qué vamos a alimentarnos sino de ellas? Todas, al menos, nos darán un trazo del futuro mapa intelectual.

Parecería que, al ir recogiendo en lo posible estas ideas de la guerra, un cronista filosófico podría, al menos, cernerlas, detener las malas y recomendar las buenas a sus lectores. Pero esta tarea de dictaminar sobre el bien y el mal conviene reservarla a los más sabios y a los más locos. Por ahora, basta reflejar, como en el espejo del novelista, todo lo que pasa por el camino. Hay dos maneras de hacerlo: prefiero la segunda. Unos gustan de discutir, chocar contra todas las cosas y buscar así, como a golpes y como a ciegas, su línea de convicción: tal es el método de la bola de billar, que no pasa de ser una resultante mecánica. Otros a la discusión prefieren la definición, el conocimiento, y esperan así que, lentamente, las necesidades mismas de un planteo los conduzcan a la convicción. Este último método tiene la ventaja de ser el más respetuoso para las opiniones de los lectores; es el más propio del que sólo se propone servir al público" [Alfonso Reyes, *Aquellos días*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo III (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), pp. 375-376].

esqueleto". Y los ingratos y descarnados avisos: Aquí yacen "Alemanes desconocidos". Y los aliados, los que habían ganado la guerra, ¿qué hacían?

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 Y.M.C.A.— dijo el oficial.

Y a poco, éstos y otros, se reunieron frente a una casa y se sentaron en el suelo. De la casa salió un joven que distribuyó unos papelitos entre ellos. Todos se dispersaron leyéndolos: eran prescripciones de la Y.M.C.A., encaminadas a evitar los contagios, tan fáciles entre los soldados de la victoria.³⁶

La vida del soldado es muy exigente, disciplinada, ordenada. Tiene sus propias reglas. Y en tiempo de guerra, ¿cuáles son? Y en la derrota, ¿cómo se comportan? Acaso este tipo de comportamiento le interesaba a Alfonso Reyes, que fue hijo de militar, y su padre uno de los que modernizaron el ejército porfirista. En su *Calendario*, rotuló como "Interrogatorio" lo que a continuación se transcribe:

Cada dos o tres días, vuelta a la misma pregunta y a la misma respuesta. Los oficiales decían su nombre y el número de su regimiento, pero se negaban a decir dónde habían sido movilizadas, concentrados, destacados: "Nos lo prohíbe la ordenanza".

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 debemos de hacer también 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.

³⁶ Alfonso Reyes, *Calendario* (Madrid: Cuadernos Literarios, 1924), p. 79.

—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 le sobraba hierro, no; sino que ya comenzaba a faltarle cobre.

Y miraba a todos con unos ojos desesperados que parecían decir: "Que lo sepan en mi patria: que no ha sido con intención".³⁷

En el *Calendario* de Alfonso Reyes no podía faltar lo que Fernández Panadero llamó el "héroe clásico".³⁸ Y por eso iniciaba su artículo con estas palabras: "Vuelve a nuestra memoria el nombre radiante de Guynemer, *as entre los*

³⁷ *Ibid.*, pp. 80-81. En otra página de *Calendario*, su autor describió un "Rancho de prisioneros": "Cuando daban de comer a los prisioneros recién traídos, fatigados, torpes y hambrientos, aquellos soldados de cuarenta años, ya sensibles a las incomodidades del cuerpo, ya conscientes de las limitaciones del alma, se quedaban apoyados en el fusil, mudos, sin cambiar entre sí un guiño ni una mirada. Se entregaban al espectáculo: pensaban, pensaban..."

Y veían comer, en silencio, al enemigo; fríos, absortos, como se mira comer a los animales del jardín zoológico: al mono y al elefante, al ciervo y al avestruz, al zorro, a la oca. Así, con una sensibilidad renovada, miraban comer al Hombre —que nunca hasta entonces habían visto comer." (*Ibid.*, p. 82).

³⁸ Fernández Panadero señaló que: "Pocas veces en la historia nos encontramos con el tipo de héroe clásico, digno de ser exaltado en el discurso de Pericles a los caídos o de ver inmortalizada en mármol su efígie para admiración y ejemplo de las generaciones venideras. Georges Guynemer es a nuestro juicio una de esas raras excepciones. Y sin embargo, no cabe imaginar a un guerrero más alejado del canon clásico que nos han legado los artistas, historiadores y poetas de la Antigüedad.

Desde luego, nadie hubiera podido creer viendo al pequeño, pálido y débil joven que con su padre esperaba ansioso el momento de ser recibido por el comandante de la escuela de aviación de Pau en Noviembre de 1914, que se encontraba ante un héroe, cuyo nombre llegaría a ser uno de los más venerados e ilustres de la gloriosa historia militar de Francia. Pero ninguno de los servicios armados le habían dado la oportunidad de combatir por su Patria. Uno tras otro, el Ejército y la Armada, todos le habían rechazado" (Silvio Fernández Panadero, "Georges Guynemer o el héroe clásico", *Hispanaviación*, consultado el 21 de febrero de 2020, <https://www.hispanaviacion.es/Georges-guynemer-o-el-heroe-clasico/>).

Reyes estaba acompañando a Guynemer en sus vuelos, pero de diferente manera. El mexicano, en vuelo poético; el francés, en vuelo por el cielo. Acaso era lo mismo. Los dos disfrutaban de lo que hacían, con gracia, con inteligencia, con audacia. El escritor que nació en Monterrey informaba que el aviador francés iba obteniendo premios que consideraba regalos (para un niño). Le daban más ganas de jugar con sus aviones que recibir condecoraciones. Y lo hacía, con gusto y genialidad, para distraer al afligido pueblo francés. Y, efectivamente, era el cielo su destino y su gloria. Y nada como este lugar para continuar sus épicas hazañas. Empero, en cierta ocasión, volvió al “campamento de las Cigüeñas”, “inquieto y nervioso, poseído del dios”.

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 superación, olvida un poco la técnica y hace como que se equivoca a veces. Respetemos el instante sagrado.⁴⁴

Y aquí Reyes cuenta lo que sucedió el 11 de septiembre de 1917, como todo un estudioso que era del arte de la guerra. No era la primera vez que explicaba un hecho de esta naturaleza: se compró una colección de mapas y desde aquí observó el movimiento de las fuerzas contrincantes de la Gran Guerra; con alfileres de colores iba señalando los avances, retrocesos y derrotas de las fuerzas en contienda. En esta ocasión, hizo algo parecido, trazó con esa pluma mágica que tuvo siempre el último combate del héroe francés:

[...] Guynemer va a combatir una escuadrilla enemiga, ayudado por otro avión. El otro procurará desviar la patrulla, y Guynemer irá entonces cazando, uno a uno, a los contrincantes. Es la estrategia clásica de los Horacios contra los Curiacios. Así se hace.

Ya el grueso de la escuadrilla contraria acude, engolosinado tras el avión del teniente Bozon-Verduraz, que fué el testigo del milagro. Ya el capitán Guynemer —¡veintidós años como veintidós águilas al viento!— se enfrenta con el único avión enemigo que se le atreve.

Estamos en el claro cielo de Bélgica, sobre Poelcapelle. ¿No oís una campana muy honda que se confunde, en el espacio, con el estridor de los aviones? Bozon-Verduraz evoluciona y, cuando vuelve al sitio primero, Guynemer ha desaparecido. En vano lo busca y lo busca en las asfixias del aire raro. De Guynemer no quedó rastro en el aire ni vestigio en la tierra. ¡Estalló el espíritu puro sin dejar humo ni cenizas! Los soldados alemanes tampoco han podido encontrarlo. Uno de sus aviadores asegura haberlo visto muerto, la cabeza doblada, y las manos, mecánicamente, gobernando todavía el motor, hacía arriba, hacía arriba.⁴⁵

Y como en los tiempos de Pericles de aquella Grecia inmortal, período que Reyes seguía estudiando; al “as entre los ases” le hizo esta oración:

¡Oh ejemplo de superación! “Las fuerzas humanas tienen un límite” —le había dicho su santa madre.— “Sí —contesto él.— Un límite que hay que superar. Mientras no se ha dado uno entero, no ha dado nada”.

Era el niño Guynemer como un amuleto de la infantería; meteo trocado en constelación, vino a ser un signo estelar. El viento de Bélgica sabe articular una voz (¡Guynemer, Guynemer!) cuando va sonando por las torres. ¿Qué ha sido de Guynemer? ¿Se ha desposado con las sirenas del aire, hecho aire él mismo? ¿Desapareció hacia el sol, por la sutil tangente de luz, en el último relumbro de su nave volátil? ¿Fue a aterrizar en una estrella, castigando los ijares de su hipógrifo? ¡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.⁴⁶

Alfonso Reyes no podía dejar concluido su *Calendario* sin notas personales, muy alfonsinas. Pocas líneas, hondo pen-

⁴⁵ Alfonso Reyes, *Calendario*, cit., pp. 75-76.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 76-77.

samiento. México y España; Monterrey y México; México, Monterrey y España; Ciudad de México, Monterrey y Madrid, cuál sería la mejor ecuación. Sin duda, cualquiera de ellas. Estaba conquistado:

I

En los días nublados es el soñar despierto, dejando revolar por la sala los fuegos fatuos del espíritu.

Cuando vuelva la primavera habrá sol y toros, e iremos por toda la calle de Alcalá en carretela abierta: Nieves a mi izquierda, y Milagros a mi derecha. Tendrán las promesas de la flor en la cara.

Pero no iremos a los toros. El coche se desviará levemente, e iremos a dar fuera de Madrid.

¡Cómo reirán, cómo enredarán sur l'herbe, hasta que salga la luna, mientras les resbala hasta el seno ese frío alegre de la primavera! [...]

III

¡Ay, amapola de mi tierra! Cuando yo no había sufrido todavía ¿cómo quieres tú que apreciara yo lo que me dabas?

(Tan, tan, tan... ¡Señor! ¡Las cuatro, y ya es de noche!).

IV

Ha salido el sol. ¡Aleluya! Arden las veletas. El aire está loco de gusto. Hoy se encuentran todos los mendigos un escudo de oro.

Desnuda la mañana su dorado puñal
y canta el gallo de oro que hay en la Catedral.⁴⁷

Epílogo

Calendario es uno de los libros que Alfonso Reyes creó como exquisita filigrana a partir de notas dispersas que tenía en su mesa de trabajo. *Calendario* de recuerdos, de emociones, de vivencias, de ideas. *Calendario* donde dejó el nombre de sus queridas ciudades: México, Monterrey y Madrid. Ciudades que conoció tan bien como las palmas de sus manos. *Calendario* es asimismo un cuaderno de apuntes donde transfiguraba hasta las cosas que muchos no veían o se les escapaban, como un mago de los muchos

que conoció por la famosa calle de Alcalá. *Calendario* es un recorrido por la historia y la cultura españolas, en cuyas evocaciones la tierra que lo vio nacer, la Sultana del Norte, y la gran ciudad que fue de palacios e iglesias están presentes permanentemente.

Alfonso Reyes dejó en este *Calendario* y en sus *Cartones de Madrid* su experiencia vital. Pero no son los únicos testimonios. Faltan muchos y seguramente en otros trabajos se verán nuevas facetas de esa compenetración, comprensión y compromiso con lo que estaban viviendo España y sus amigos españoles. Y también el interés de Reyes por México, aunque no le creyeran sus contemporáneos y aún hoy genere escepticismo. México que se escribe con "x" fue y siguió siendo durante toda su vida su norte, su pasión, la tierra que le hacía pasar múltiples desvelos.

Calendario de Alfonso Reyes fue su despedida de España, de las instituciones culturales y amigos españoles. Pero no fue un adiós ni un para siempre. Dejó en este *Calendario* algo así como una promesa, un compromiso, una palabra de honor empeñada de que España y los españoles estarían siempre presentes. Ya lo demostraría más tarde. Mientras tanto, siguió viajando por el mundo, con nuevas encomiendas, con pasaporte diplomático y con Monterrey y México siempre presentes en su vida y en su obra. Así fue siempre Alfonso Reyes: un gran hombre.

Ciudad de México. 24 de febrero de 2020,
día de la Bandera Nacional.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 173-175.

Bibliografía

- Blanco Rivas, Elena. *La canción infantil en la educación infantil y primaria. Las TIC como recurso didáctico en la clase de Música*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2011.
- Cancionero popular infantil. "¿A dónde vas Alfonso XII?" Consultado el 20 de febrero de 2010. <https://www.elhuevodechocolate.com/cancion/cancion21.htm>.
- Cartones de Madrid. Alfonso Reyes. *Una lectura crítica*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León/Facultad de Filosofía y Letras, 2019.
- Díez-Canedo, Aurora, ed. *Enrique Díez-Canedo/Alfonso Reyes. Correspondencia. 1915-1943*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Literarios/Fondo Editorial de Nuevo León, 2010.
- Fernández Panadero, Silvio. "Georges Guynemer o el héroe clásico". Hispaviación. Consultado el 21 de febrero de 2020. <https://www.hispaviación.es/Georges-guynemer-o-el-heroe-clasico/>.
- Olguín, Carolina y Jorge Saucedo, eds. *Capilla Alfonsina. La biblioteca de Alfonso Reyes. Catálogo bibliográfico*. México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma de Nuevo León/Capilla Alfonsina. Biblioteca Universitaria, 2011.
- Reyes, Alfonso. *Autobiografía*, prólogo de Alberto Enríquez Perea. México: Fondo de Cultura Económica/Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey/Fundación para las Letras Mexicanas, 2016.
- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Madrid: Cuadernos Literarios, 1924.
- Reyes, Alfonso. *Cuadernos*. Vol. 0, presentación de Alicia Reyes. México: El Colegio Nacional, 2013.

- Reyes, Alfonso. *Curiosidades de coleccionista*, presentación y selección de Alberto Enríquez Perea. México: El Colegio de México, 2019.
- Reyes, Alfonso. *Diario 1911-1927*, tomo 1, edición crítica, introducción, notas, fichas bibliográficas, cronología e índice por Alfonso Rangel Guerra. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Reyes, Alfonso. *Einstein. Notas de lecturas*, prólogo de Carlos Chimal, notas y revisión de Carlos Chimal y Gerardo Herrera Corral. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Reyes, Alfonso. *Aquellos días*. Tomo III, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Reyes, Alfonso. *De viva voz*. Tomo VIII, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Reyes, Alfonso. *Constancia poética*. Tomo X, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Reyes, Alfonso. *Historia documental de mis libros*. Tomo XXIV, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Yehya, Naief. "Sentimentalismo y crueldad en Fellini y Buñuel". *El Cultural*, suplemento de *La Razón*, núm. 239, 22 de febrero de 2020.

**El tiempo en Alfonso Reyes
(a propósito de *Calendario*)**

José María Espinasa

Al detenerse en los textos de Reyes escritos en sus años madrileños, encontramos un escritor muy distinto del que otras facetas posteriores nos muestran. Fue siempre dueño de una prosa elegante y expresiva, pero en aquellos años tenía una soltura y una gracia subrayada; soltura y gracia que le venían de la exigencia de encontrar un lugar en el contexto español de los años diez, y el no menos importante de ganarse la vida con la pluma. Podríamos decir que los textos de *Calendario*, como los de *Cartones de Madrid*, están escritos con el minuterero, o hasta con el segundero; mientras que otros posteriores, como su celebrado *El deslinde*, lo están con la manecilla de las horas o con las hojas de los meses y los años. Las primeras —las manecillas— suelen ser delgadas como las piernas del bailarín promisorio mientras que las segundas, más gruesas, pertenecen tal vez a quien organiza la coreografía: el Alfonso Reyes de *Calendario* es de una vitalidad asombrosa. Y muestra una clara conciencia de la calidad de su prosa. En algún momento Reyes dice: “¡Ir al museo fuera entonces como ir al gimnasio!”. Igual podría haber dicho al café o a la tertulia, pero el gimnasio da una idea de vitalidad física, de corporalidad plena en su evidente juventud. Y justamente hay que cambiar la óptica con que se mira a Reyes, a quien se ha calificado a veces de escritor siempre viejo. Pero en el *Calendario* busca la fiesta, no la efeméride.

El mismo título es ya una pista de cómo hay que leer al Reyes de esos años, ligado al tiempo y no a la eternidad. Mira los días constituidos de horas y minutos, y no los siglos de años y decenios. Pero el *Calendario* no es un diario, aunque estén estrechamente relacionados. Reyes llevó un diario muy particular, su escritura menos pública pero no por ello la más íntima sino tal vez la más privada, conceptos que matizan la práctica de la escritura. Es tentador pero no cierto pensar que la escritura del diario fue para sí mismo: nunca Reyes escribió para sí mismo, pero nunca como en el período español escribió para los otros, para sus lectores. Es cierto que el tono juguetón y festivo que puso en práctica entonces incluso en sus trabajos eruditos no lo perdió nunca, y que el trazo que va de *Ifigenia cruel* en sus años mozos a *Homero en Cuernavaca* en sus últimos días haría pensar en lo contrario, pero la lectura de Reyes se suele hacer de manera jerárquica y supeditar las minucias —situando el *Calendario* en esta sección— a un mero acompañamiento de las cumbres. Es cierto que también es empobrecerlo pensarlo como un autor —así sea inspirado— sólo de minucias.

Reyes fue un extraordinario retratista: en breves trazos da profundidad al rostro, presencia al cuerpo, definición al fondo. Su aprendizaje en las vanguardias le da velocidad al lápiz, es, en sentido baudelairiano, un pintor de la vida moderna. Y tenía la conciencia de que su brillo y velocidad llamaban la atención en aquellos años. Se podría decir de él lo que dice de Ruth Draper: "...no recita monólogos: representa diálogos, llevando una parte de la conversación y confiando la otra al silencio, a la sombra. Y el silencio y la sombra se cargan, poco a poco, de vida; nacen de ella los compañeros imperceptibles de sus dramas en miniatura; de suerte que aquí, al revés del misterio griego, es el héroe quien engendra su coro, y en torno a él parece que resuena el silencio". Y ese silencio se inserta en el bullicio en el que podemos imaginar vivió el Reyes de aquellos años.

El joven de buena familia destinado a los cargos públicos se transformó con la orfandad dolorosa y el benéfico exilio en un hombre que dependía de sí mismo y que vivía una juventud arrebatada y duradera, ejerciendo una libertad que la desgracia le dio en compensación, buscando en el calendario las fiestas. Pero, a diferencia de algunos escritores vanguardistas, esa velocidad tenía algo de alegría reposada y no de febril angustia. Su clasicismo fue también una manera de situarse en medio de esa vorágine. A Reyes las vanguardias le dieron recursos expresivos y no motivos para el delirio. Las vivió sin involucrarse, cosa que tal vez el Borges que las rozó en el ultraísmo, le envidiaba. En *Cartones de Madrid*, Reyes tiene más presente la inmediatez del público que lo leerá en los periódicos; mientras que en *Calendario* el tiempo de respuesta del lector es distinto y le permite a Reyes un bordado más fino, una mayor composición. Digamos que al reclamo de su maestro y amigo Pedro Henríquez Ureña ("No corriges [...] no corriges") que hace explícito en el libro, contesta con textos que ya no merecen tanto ese reproche. Esa facilidad de trazo de Reyes es la causa de lo inabarcable de sus obras completas.

Esa facilidad, además, se desplegaba en un medio ideal. Sus años parisinos le habían hecho estar en el momento adecuado, en el tiempo preciso y en el lugar ideal. El exilio lo había situado en el centro de un cambio profundo en la cultura y en la sociedad sin ser directamente, como lo habría sido de estar en nuestro país, un participante. La situación le permitía a la vez ser parte del cambio y mirarlo desde la barrera, vivirlo y contemplarlo. No viviría la nostalgia de sus herederos mexicanos, los Contemporáneos, por ese París —o ese Madrid— que visto desde lejos sí eran una fiesta (y lo fue, lo fueron, para Reyes) ni, sin embargo y aunque le doliera profundamente, tendría el arraigo que tuvo en Francia su compatriota en el papel y casi estricto contemporáneo, Ramon Fernandez, quien, si bien hijo de un funcionario de

Porfirio Díaz y diplomático mexicano en Europa, terminaría siendo un escritor francés. Si tuvo Reyes ese reconocimiento en España y de haberse quedado en ese país habría sido un escritor español de primera línea.

Ramon Fernandez y Alfonso Reyes no se conocieron en los breves meses que pasó este último en Francia en los años diez, se conocieron una década después e intercambiaron alguna correspondencia y el primero invitó a Reyes a colaborar con la ya desde entonces canónica *NRLF*. Si bien el paralelismo es tentativo, resulta un poco forzado, pues Fernandez olvidó pronto el español y después de la muerte de su padre, siendo él un niño, no mostró ningún interés por el país, el idioma o por su literatura. Si bien Reyes tiene un lado afrancesado, Fernandez simplemente es un escritor francés. Sin embargo, es probable que de haberse tratado más hubieran congeniado, pues tenían un carácter similar y un gusto que combinaba a la vez la seriedad y lo profundo con el humor y lo trivial. Se dice que Fernandez, por ejemplo, se ganó la vida en algún momento de su vida dando lecciones de tango en el París de aquellos años, donde el baile causaba furor.

La receta contra la improvisación que le reprochaba Henríquez Ureña no era corregir sino reposar la experiencia. Reyes ya había aprendido a dejar los textos —y las experiencias— no tanto en un cajón sino en la memoria. Los textos no responden a esa inmediatez y aunque sean escritos en ese estado de gracia que era para Reyes la improvisación, en su cabeza se fueron escribiendo mucho tiempo. ¿Podemos llamar a eso recuerdos? No estoy seguro, pues la manera en que escribe Reyes no es un acto memorioso sino de impresión —casi en sentido fotográfico— de un presente que ya pasó pero sigue siendo en la escritura. Algo similar a lo que se ha dicho sobre los dibujantes realistas: su educación es del ojo que conserva un instante, no de la mano que sólo lo plasma. Por eso —y no conviene olvidarlo— es en España cuando

nace en el autor regiomontano la afición y el interés por el cine, algo que parecería tan lejos de sus intereses.

Si a Reyes no le hicieron gran caso en Francia y la Primera Guerra Mundial le hizo buscar refugio en España, se debió en buena medida a que su reino era el idioma español y no el francés. En España, su extraordinaria prosa llamó de inmediato la atención y se impuso su capacidad de trabajo y su mirada moderna, admirativa ante la vanguardia pero sin estridencias teatrales, equilibrada; en fin, nuevamente una paradoja: una vanguardia clásica. En España, además, su clasicismo se nutriría de una concepción libre de la creación. Nada, pues, que ver con un escritor conservador, cosa que no sería nunca, ni siquiera en la última década de su vida, cuando ya su lugar en las letras mexicanas era inamovible y era ya una de las grandes figuras de la literatura en español. Su importante papel en la acogida al exilio español y su sabia manera de encausar las cosas en las instituciones en las que contribuyó de manera esencial —la Casa de España, posterior El Colegio de México, y el Fondo de Cultura Económica— lo muestran.

En ese sentido, también es muy diferente su historia de la de Ramon Fernandez: Reyes se volvió un clásico mientras que Fernandez un raro. El primero terminaría siendo un escritor de clara vinculación conservadora mientras que Reyes —como su amigo Martín Luis Guzmán, también exiliado en España en los años diez—, uno de los puntales culturales de lo mejor del régimen emergido de la Revolución mexicana, calificado, casi cincuenta años después de la muerte de Reyes por un simplista y simplificador Mario Vargas Llosa como la dictadura perfecta. No deja uno de preguntarse cuál hubiera sido la reacción de Reyes ante el 68 si hubiera vivido diez años más, y uno gusta de imaginar que hubiera sido muy distinta de la vergonzosa y vergonzante de Guzmán.

La vivencia de la temporalidad en Reyes sigue siendo enigmática: ni el diario ni la extensa correspondencia nos la

aclaran del todo. La palabra calendario qué sentido tiene en esa recopilación de textos. Las manecillas del reloj que avanzan son, como las hojas del calendario que se arrancan, una muestra de la inevitable fuga del tiempo hacia adelante: a la vez, en su condición circular, ambos, reloj y calendario, vuelven a empezar. También el calendario nos devuelve al mismo día, como el reloj a la misma hora, cada veinticuatro o cada 365. Reyes sabía, pues leyó a Proust, que la búsqueda del tiempo es a la vez del perdido y del recobrado; y con Nietzsche, que el eterno retorno no nos libera de la pérdida. El tiempo siempre está atrás nuestro cuando lo buscamos delante. La estructura calendárica del diario es evidente y es probable que en esa época Reyes no sintiera la necesidad de llevar un diario de manera tan obsesiva como lo haría después. Pero leer el diario en paralelo con las obras sirve de bien poco.

El calendario se suele usar para planear el futuro, Reyes lo usó en este libro para planear el pasado. Y en eso fue un experto: planear el pasado. Su intención era al hacerlo crear un presente como él lo quería. Cuando Reyes deja México, un país convulso que le había pasado la terrible factura de la muerte de su padre, el escritor sabía que la doble orfandad de patria y padre tenía que encontrar un remedio en la lengua madre (insisto: por eso su paso por Francia fue fugaz y los franceses, a los que él admiraba tanto, le hicieron poco caso) y en la madre patria. Reyes se educó, y muy bien, en México, pero se hizo escritor en España, pese a que llegara ya con títulos en la maleta y el ya publicado *Cuestiones estéticas*. Aquí era escritor, allá se hizo. Y ya hecho, cuando salió de España se rehízo.

Imaginemos diferentes escenarios: Reyes escribe apuntes, ideas, esquemas de textos que luego, pasado el tiempo, retomará en prosas que, en su claridad y sencillez, rozan la perfección. O bien los apunta, los escribe incluso tal como son, como serán años después, pero los deja reposar en el cajón para retomarlos años más tarde, cuando en la convivencia

de otros textos, en el aire de otros aromas, terminen por ser un libro. Reyes, tan dado a lo fragmentario, es sin embargo un constructor de unidades en sus libros, en ellos los textos se ordenan casi mágicamente. O bien escribe textos que luego se transforman en cosas muy distintas, en otros textos que han borrado las huellas del primer apunte. La improvisación es virtud de músicos de jazz, pero ellos memorizan sus improvisaciones y entonces se transforman en rutinas. Supongo que sospechar que eso le ocurriera a sus textos, le daba a Reyes horror.

Los textos de *Calendario* señalan lo traumático que fue para Reyes la Primera Guerra Mundial. Después de abandonar México, huyendo de la violencia que le había arrebatado a su padre y de los regímenes surgidos de ella, Francia podría haber sido sin problemas su patria de adopción. Pero los cambios abruptos y constantes en México, que le quitaban la manera de pagar su sustento, y el conflicto bélico inminente le debieron parecer una caída a un círculo más hondo del infierno. España se ofrecía como lugar promisorio. Una España que, además, salvo con algunos pasajes de los siglos de oro, no tenía comparación respecto a su actividad cultural con ningún otro país hispanohablante ni con otras épocas en la propia península. Su estancia en Francia fue, desde luego, demasiado corta. Y si bien en el libro estetiza y transfigura pasajes de evidente origen bélico, su temperamento no parecía apto para enfrentarse a un período de guerra como el que venía. Además, la violencia volvería complicado disfrutar el mundo que le atraía: el de los cafés, teatros y tertulias que encontró en Madrid, al que se le añade compañeros con los cuales dialogar y lugares para publicar.

En cierto momento Reyes evoca asuntos de la primera guerra y en su sintonía con cierto espíritu francés anticipa autores. Pienso, por ejemplo, que en la viñeta sobre Gynemer existe la intuición de Saint-Exupéry y una extensión de la última guerra a la medida del hombre —la primera— contrastada con la segunda, una guerra no sólo inhumana

sino deshumanizada, ésa que hoy campea con los asesinatos quirúrgicos y las bombas nucleares como "garantes" de la paz. Tanto Guynemer como Saint-Exupéry deciden subir al cielo, ascensión romántica transformada en símbolo. Igualmente, en otros momentos en que aparecen en sus textos figuras relevantes de la época —Nijinsky como paradigma—, Reyes empieza a tomar ya el aspecto de figura clásica. En cierta manera, *Calendario* inicia su despedida de su breve y afectiva simpatía por las vanguardias y también su aspiración a un clasicismo más que a un casticismo y a un cosmopolitismo más que a una identidad local. Años después se podrá leer *Traectoria de Goethe* como una especie de autorretrato reflejo, incluido el Hölderlin nativo, Ramón López Velarde.

Aparece también un asunto de suma importancia: la relación con el libro. Ciertos pasajes muestran lo importante que era para él el oficio de editor, el trabajo intelectual ligado al libro —las ediciones críticas, las antologías para la divulgación, el trabajo filológico— e incluso las erratas y los gazapos. En otro contexto he desarrollado la hipótesis de que Reyes utilizaba el libro como una publicación periódica y de allí la extensión de sus obras reunidas, su diario y el epistolario. Ésa es la razón también que ha facilitado el ordenamiento y reordenamiento de su obra con todo tipo de cortes antológicos y/o discursivos, una forma de evitar el congelamiento en el proyecto de sus obras o en el mausoleo de los 26 tomos.

Cronista de la vida cultural de aquellos años, Reyes es un testigo, un testigo privilegiado, y le interesa subrayarlo. Su privilegio no sólo proviene de estar ahí sino de estar ahí situado en una doble función: partícipe y espectador, sin menoscabo de ninguna de las dos funciones. De allí su elogio del juicio frío que sin embargo no puede ocultar su emoción por el hecho que le toca vivir. Intuye —sabe— que la emoción desbordada nubla el juicio y provoca no sólo atisbos de locura sino caducidad del gesto, incluso subraya su finitud.

La necesidad de permanencia que tanto angustia a la generación de Contemporáneos, sus herederos mexicanos, ya estaba presente en él, pero resuelta con distancia marmórea. Y si algo amenaza la permanencia es la violencia de la guerra.

Nuevamente surge, como en toda su obra, la traumática muerte de su padre. No es posible para él abordarla con esa fría distancia y sabemos lo difícil que fue para él trasladarlo a la página —la "Oración del 9 de febrero" es probablemente el núcleo de toda su literatura y una obra tan extensa que esas páginas permanecieron inéditas y en cierta manera inacabadas, pues sólo fue conocida póstumamente—. La presión de la vida cotidiana y la velocidad que imprime a la escritura hacen que Reyes encuentre en la premura una manera de evitar la parálisis literaria. Sustituye el abismo de la hoja en blanco por la caída libre de la hoja escrita y, sobre todo, publicada. No hay, sin embargo, por más frívolo o jugueteón que sea, un libro de Reyes insustancial. En *Calendario* las confesiones sobre su ánimo y el rechazo de su aspecto de coleccionista —mismo que algunos críticos y estudiosos, con mayor o menor tino, han contribuido a formular— resultan centrales. ¿Qué puede coleccionar un hombre que tuvo que dejar varias veces atrás el mundo cotidiano en que le gustaba vivir? Abandona México, abandona Francia, abandona España, abandona Brasil y Argentina. No son desde luego abandonos del mismo calado, pero cuando llega a México lo que quiere es la solidez de una patria y se construye a sí mismo una casa —el Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, la Capilla Alfonsina— refractaria a la violencia y antídoto contra el exilio.

Si los biógrafos señalan que su origen y educación le deparaban un importante futuro en México, los acontecimientos históricos, que parecían arrebatarle ese futuro, lo que hicieron fue en realidad prepararlo para cumplirlo de una manera todavía más notable. Se le ha llamado, con razón, constructor de instituciones, en alusión a su obra en las mencionadas editoriales y casas de estudio, pero también su

obra tiene las características de una institución. ¿Qué habría pasado de permanecer Reyes en México? Es evidente que a él, como a Martín Luis Guzmán, el exilio los fortaleció en la búsqueda de una voz propia, mientras que a Vasconcelos la derrota política lo precipitó por derroteros más bien lamentables. Antonio Caso no creció lo suficiente y Julio Torri quedó como uno de nuestros raros, por hablar de sus compañeros de generación. Los años de Madrid fueron muy fértiles y Reyes se echó a la espalda construir una literatura para México. De hecho, su regreso es, a la manera de Guzmán, una forma de acompañar al exilio español, con el que tenía una amplia afinidad. Y además, dado que ni Ortega y Gasset ni Juan Ramón Jiménez vienen a nuestro país, él pudo ocupar el lugar de eje cultural que en España estaba diversificado.

Volvamos nuevamente al título: *Calendario*. En la literatura mexicana los títulos alusivos al paso del tiempo son abundantes y es inevitable pensar en el contraste entre *Calendario* y *El minuterio*, de Ramón López Velarde. Parece que el del poeta jerezano alude al "minutier", dispositivo que mantiene la luz encendida entre piso y piso, pero más allá de la discusión erudita aquí lo tomaremos como esa manecilla que marca el tránsito de los minutos en la hora, como el calendario marca los días en el año. Son buenos símiles para enfrentar dos ideas distintas del tiempo. El tiempo poético del instante ante el tiempo duradero de los años. Igualmente ocurre cuando se piensa en otros títulos relacionados con el tiempo y su transcurso: el *Diario semanal*, de Sabines o el *Reloj de Atenas*, de Jaime García Terrés, pero a diferencia de los grandes poemas escritos por los Contemporáneos —*Muerte sin fin*, *Canto a un Dios mineral*, *Simbad el varado*, *El sueño* (de Ortiz de Montellano)—, el tiempo de López Velarde y de Reyes, el de Sabines y el de García Terrés, es un tiempo humano y no mítico.

Incluso cuando Reyes es un erudito estudioso de sus temas —Goethe, Góngora— conserva una condición humana

muy peculiar. Un libro como *Calendario*, en donde muchos de sus textos pueden considerarse poemas en prosa, hace pensar en la evolución que tuvo en su lírica, de *Ifigenia cruel* a los poemas de su vejez (otra vez *Homero en Cuernavaca*), que sin abandonar el ámbito griego sí cambian de tono y alcance bajando la voz. Los textos de *Calendario*, como muchos de los que escribió entonces, señalan ese cambio. El tono retórico tan presente en *Visión de Anáhuac*, impostado, aunque más clásico que gongorino, encuentra una mejor adecuación a esa prosa de circunstancias que, sin embargo, se sitúa fuera del devenir temporal, aspirando a la permanencia. Pienso, por ejemplo, en su inteligente transparencia en un momento en que, por ejemplo, otro gran prosista, José Bergamín, hacía lujo de un barroquismo estilístico y reflexivo, de clara progenie unamuniana. El mexicano hace gala de una prosa extremadamente elegante por clara, y no a la inversa.

Se podría pensar que en ese contexto Reyes aún no optaba claramente por la faceta apolínea o por la dionisiaca, pero en realidad para él esa opción no existía: la violencia vivida en México lo hizo pensar siempre, incluso cuando coquetea con el juego y el guiño del humor y la ironía hace sonreír al lector: siempre supo que quería una literatura civilizada, apolínea, clásica, sin huellas de violencia o delirio, incluso sin exotismo o esoterismos (al fin y al cabo *Visión de Anáhuac* es una visión precolombina tamizada por la imaginación occidental, sin vocación antropológica, sin ánimos etnográficos, más fiesta del lenguaje que de la historia, y más de la arquitectura que de la imaginación). Ese Reyes trashumante, producto del exilio, habría preferido vivir todo el tiempo en la misma calle, en la misma casa y apenas sufrir en el paisaje los cambios propios de las estaciones. En ese sentido y con todas las cosas que, en otro nivel, tiene en común con la estancia fuera del país de Paz, esa trashumancia es muy distinta en uno y otro escritor.

Volvamos sobre el asunto del *Calendario*. En un momento Reyes deja claro que no tiene afán de coleccionista,

y podemos así entender que tampoco de anticuario. Es verdad, porque para él la literatura, por más que mira el pasado, no es pasado, es presente. Si abundamos en la comparación con el reloj, un reloj teóricamente sirve siempre para medir —dar— la hora del día aunque no sea el mismo día, porque en cierta manera el día siempre vuelve igual en sus variantes; en cambio, un calendario no sirve más que para ese año, incluso si coincidieran, por azar, en la numeración de los días: el minuto o el día son una constante, el año una variante. El tiempo apolíneo de Reyes no es el del eterno retorno ni el de los mitos, aunque éstos le interesaran tanto como materia literaria. Incluso cuando unos años después publica *Reloj de sol*, su reloj no tiene manecillas o están hechas de luz.

Otra cualidad que le dio el exilio a Reyes fue su prosa epistolar, un terreno de libertad enorme incluso cuando se trata de correspondencia laboral y oficial. La versatilidad expresiva del regiomontano, tan evidente en sus libros, es todavía más acentuada en sus cartas. Y muchos de los textos de los años diez y veinte son una especie extraña de carta abierta en busca de alguien que se reconozca en ellas, una especie de periodismo con destinatario. Y, como se ha dicho, una extensión de la conversación. En un brillante ensayo en que compara los epistolarios de Reyes y Paz, Francisco Segovia muestra cómo el joven sigue los pasos del mayor. Puedo imaginar que en el Madrid que Reyes vivió las cartas eran un ejercicio intelectual y que la posibilidad de verse en persona les daba otro tono (como sucede con el caso del epistolario con Henríquez Ureña y también, pero con otro tono, con el que intercambia con Paz). En Madrid vivía la efervescencia social, la época de las vanguardias, las tertulias y los cafés, la de las revistas y periódicos, incluso la del ajetreo político, monarquía, dictadura, dictablanda, República). Cuando ocupó un cargo diplomático, Reyes hizo su trabajo y de qué manera, si pensamos en la forma en que planificó el asilo político a los republicanos, que de ser un recurso para unos pocos se volvió

un exilio de 20 mil personas muy enriquecedor para México.

Lo imposible fue reconstruir el Madrid de aquellos años. Los rasgos que en ese sentido se dieron en algunos parajes del centro, en torno a la calle de López, eran apenas un gesto de nostalgia triste. Y México, además, tenía su propio mundo. El Madrid de los diez tenía más que ver con el que la literatura de Manuel Gutiérrez Nájera evoca en sus crónicas y en su poesía que con el que Reyes encuentra a su regreso, y Reyes es, en ese sentido, un modernista tardío (un poco a la manera que se ha dicho eso de Agustín Lara). La promesa que fue España —con el intermedio francés— cuando dejó México fue distinta de la que fue México a su regreso. Su vuelta fue la de una figura literaria que no admitía dudas, de gran influencia entre las nuevas generaciones y con un prestigio que lo situaba no sólo literariamente sino también políticamente en un lugar privilegiado.

Alfonso Reyes: pulsos y ritmos de la vida multánime

Gabriel Trujillo Muñoz

Se vive improvisadamente.

Alfonso Reyes

Por más que sea una obra independiente, *Calendario* (1924), de Alfonso Reyes es, tanto por su temática urbana como por sus crónicas de la vida y costumbres de España, una continuación de *Cartones de Madrid* (1917), del mismo autor. Sólo que ahora estamos ante un Reyes que ya se siente en casa, arraigado a la vida cultural de la madre patria; un Reyes que se asume como testigo y protagonista de la cultura ibérica, que se reconoce como escritor mexicano abierto a todas las experiencias estéticas, a todos los apegos que la lengua castellana hace posibles.

Alfonso Reyes fue muchas cosas, pero no un hombre tímido. Su escritura es prueba de un autor que quiere abarcarlo todo, que quiere saberlo todo. Nada está fuera de su alcance. Nada escapa a su incesante curiosidad. En los textos que componen *Calendario*, esta actitud vital, de curioso insaciable, adquiere rango artístico, preeminencia verbal; denota la personalidad extrovertida de quien ya no es un residente de paso sino un habitante veterano de la capital española. Uno que ya está al tanto de tradiciones y rutinas, de ritos y conductas sociales, alquien a quien ya nadie le da gato por liebre. Por eso Reyes, con todo el aplomo del mundo, comienza este libro con su propio discurso al Ayuntamiento de Madrid, que es un manifiesto pú-

blico de su posición como escritor ya afincado en un país que cada día disfruta más en sus contradicciones evidentes, en sus placenteras paradojas:

Tiene el gusto de dirigiros la palabra un vecino de la Villa y Corte, que hace ocho años disfruta de su hospitalidad fraternal y su trato incomparable. Confundido durante mucho tiempo entre los trabajadores literarios, ha tenido la suerte de recorrer la vida múltiple de la ciudad fuera de los estrictos carriles oficiales, en casas y calles, iglesias y teatros, plazas, jardines y parques, ateneos y cafés, redacciones y bibliotecas, centros de investigación y posadas de estudiantes; porque los azares afortunados le han permitido abarcar un campo de experiencias que va desde el Palacio Real —corona simbólica de Madrid— hasta ese pintoresco caos del Rastro, donde los últimos despojos de la vida urbana parecen precipitarse en un metafísico desorden que es toda una fábula sobre la vanidad de las cosas humanas y el retorno del polvo al polvo. Así, puedo aseguráros que lleva en su propio pulso un poco del ritmo del Madrid actual.¹

La visión que nos presenta Alfonso Reyes en *Calendario* es más amplia y profunda que la realizada en *Cartones de Madrid*. En *Calendario* su mirada es panorámica, abierta al horizonte de Madrid, sí, pero también a las discusiones intelectuales de su tiempo, a las experiencias trepidantes del mundo. En esta obra podemos contemplar temas como la existencia diaria, lo mismo que la Primera Guerra Mundial, pasando por teatros y museos, educación y gobierno, danzas y declamaciones, comercio e imprenta, psicología y humor, poesía y canciones viejas, anécdotas de vida y los senderos de la inteligencia, cuestiones climáticas y tormentas anímicas. En todo caso, es el mundo en sus milagros lo que nuestro autor nos ofrece en su cotidiano portento, como parte de su propio aprendizaje en un país que es, por esos años, su refugio, su casa. Un sitio en el que debe vivir primero improvisadamente y luego, ya más asentado, como parte del ritmo

¹ Alfonso Reyes, "Voluntario", en *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 273

mismo de la ciudad en que cada día embona mejor, más placenteramente, con sus necesidades y requerimientos de hombre intelectual, de curioso sin pausa.

¿Qué es lo que llama la atención de don Alfonso y que este libro, editado por el propio autor y sus amigos (E. Díez Canedo y J. Moreno Villa), expone con tanta enjundia y tanto humor? Lo primero que salta a la vista es que lo mismo que *Cartones de Madrid*, *Calendario* es una recopilación de artículos periodísticos y prosas de ocasión: a veces son semblanzas y otras veces son crónicas, reseñas, relatos y esbozos de situaciones jocosas, de momentos significativos en la vida de la capital española, el centro por igual de los trabajos y placeres de Alfonso Reyes, paseante obsesivo, ciudadano del mundo. Y es que nuestro autor tiene el atributo del periodista audaz metomentodo: en cada lugar descubre personajes memorables, actos prodigiosos, diálogos que chispean en su intercambio de ideas, que definen la condición humana desde lo peculiarmente español o, para ser más precisos, lo específicamente madrileño, como en este ejemplo:

Dos tipos de charlas de café: todo Madrid en ellas, por la playa seca de Alcalá:

—¡Hola!

—¡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...

—¡Quíá, hombre!

—Anda ¿Y éste? ¿Qué se ha figurao?

—¡Bueno, hombre, bueno!

—¡Pues hombre!

(*Da capo.*)

Así, a veces, durante varias horas: vagas alusiones en torno a una realidad que escapa a la mente misma de los que quisieran asirla.

Una tenuísima corriente de evocaciones pasa cosquilleando el espíritu. No se define nada. Precisar, duele.²

Lo notorio aquí es que la prosa de Reyes ya cuenta con una maestría donde se anuda lo magisterial con lo ameno, lo confesional con lo intelectual, de tal manera que en este libro ya se nos presenta de cuerpo entero un escritor en su camino a la madurez creativa, en su apertura conceptual a las realidades propias como ajenas. Un autor que domina la lengua castellana y la pone al servicio de una escena, de un acontecimiento, de un hallazgo urbano o literario. Sus palabras dan en el blanco y las frases se eslabonan para crear una imagen sensible, un cuadro de costumbres, una reflexión pertinente y un atisbo de vida común en su auténtica vivencia, en su celebración verbal:

Los museos debieran confundirse con la vida misma [...]

El circo, con sus pantomimas y representaciones de la vida asiática o africana (y dicen que americana), es un complemento indispensable del museo.

Queremos quemar los museos y fundar el museo dinámico, el cine de bulto, el film de tres dimensiones [...] y donde el espectador pueda, si le place, ser también personaje y realizar sus múltiples capacidades de existencia. Éste —oh Mantegazza— es el verdadero museo de las pasiones humanas, donde cada cual, a fuerza de ensayos, descubra las dos o tres leyes de su conducta. Queremos el museo-teatro-circo, con derecho a saltar al plano de las ejecuciones.³

Viajero que disfruta cada paso dado, Alfonso Reyes es un hombre que acumula conocimientos y experiencias con la mano en la cintura, que une lo vivido con lo leído, la actualidad con las lecciones del pasado, la percepción del instante

² Alfonso Reyes, "Tópicos de café", en *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 278.

³ Alfonso Reyes, "Contra el museo estático", en *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 292.

con la conciencia de lo eterno. *Calendario* es, como su título lo indica, una sucesión de fechas donde cada una de ellas establece su particular suceso, su diario de travesías, sus incursiones por lo real y lo imaginario sin fronteras visibles, lo que permite a nuestro autor no quedarse en la superficie de las cosas sino investigar a fondo lo que observa, lo que escucha, lo que le fascina. Libro de aventuras por la ciudad que Reyes ha aprendido a amar y hacer suya paso a paso.

Por otra parte, en *Calendario* lo mexicano aparece, mayoritariamente, en la mirada de su autor, en su perspectiva americana ante los hábitos ibéricos. Pero no es una mirada crítica sino afable. Y no es una perspectiva desdeñosa o sumisa, sino llena de curiosidad por conocerlo todo, por compartirlo todo, venga de donde venga. Sólo que esta vena nacional surge aquí y allá, en recuerdos, en comparaciones, en sorpresas. Como sucede cuando don Alfonso saca a relucir al lenguaje peninsular como objeto de traducción mental:

Advierto, desde que piso tierra de España, que se apodera de mí un esfuerzo de traducción. ¡Y soy un discípulo de las disciplinas lingüísticas del siglo de oro! ¡Cuánto mayor no será el esfuerzo para cualquier hijo, plenamente dialectal, de mi pueblo!

La pluma en la mano me obliga a un lenguaje en cierto modo internacional. Pero, en mi primera reacción verbal ante los fenómenos de la vida, yo siento que siento en una lengua levemente distinta de la peninsular.

En esta levedad del mariz está el conflicto. ¿No habéis notado que los italianos nunca logran completamente hablar con pureza en español? Dígame lo mismo del portugués, del brasileño. Como su lengua se parece a la nuestra, les salimos a medio camino, para entenderlos, y les basta con traducirse a medias. Así, muchos de los míos pasarán por España sin pecatarse que no sentían, del todo, en peninsular.⁴

Lo que a Alfonso Reyes le interesa es captar en este libro, ya lo dice desde el principio: el pulso de la ciudad de Madrid, el rit-

⁴ Alfonso Reyes, "Psicología dialectal", en *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 339.

mo de la urbe moderna. Pero este pulso y este ritmo van más allá de la capital española y en *Calendario* uno descubre que tales características están expuestas como el pulso de su época, como el ritmo del mundo. Y si uno ve las fechas en que los textos de esta obra fueron publicados, descubre que salieron a la luz pública entre los años finales de la Primera Guerra Mundial y el despuntar de los locos años veinte, un tiempo de cambios sustanciales en todos los órdenes de la vida, ya fueran transformaciones políticas (la revolución rusa, el nuevo mapa territorial de Europa, el ascenso del fascismo), sociales (la preeminencia de la mujer liberada por las modas del momento, el impacto masivo de la radio y del cine), la eclosión de los movimientos de vanguardia (dadaísmo, expresionismo, ultraísmo) que se popularizan y la llegada del jazz como música que pone a bailar a todo el mundo en su frenesí tribal.

Pero, reconozcámoslo, Madrid no es Nueva York o Londres o París. Estamos aquí ante la crónica de un mundo que llega tarde a muchas causas culturales, que apenas comienza a sufrir los embates de las estruendosas ondas de choque del siglo xx y que, sin embargo, permanece anclado a lo seguro, a lo tradicional, a lo establecido. Entre tales fuerzas contradictorias, entre las trepidaciones de la era y las resistencias al cambio, don Alfonso busca, con su prosa, el justo equilibrio, el balance perfecto entre lo conocido y lo novedoso. Por eso, *Calendario* es obra de su tiempo en flujo constante, imagen fotográfica de lo que pasa y película de lo que sucede en su raudo devenir, pintura impresionista que nos trasmina sus sensaciones de una forma precisa y contundente:

I

En los días nublados es el soñar despierto, dejando revolar por la sala los fuegos fatuos del espíritu.

Cuando vuelva la primavera habrá sol y toros, e iremos por toda la calle de Alcalá en carretela abierta: Nieves a mi izquierda, y Milagros a mi derecha. Tendrán las promesas de la flor en la cara [...]

2

El hielo ha llorado en las vidrieras. Me acerco: sí, el paisaje de cristales es cosa seductora. ¿Y la nevada? El cielo, negro; y la tierra, blanca...

Eso, el primer día. Pero ¡no me den a mí ciudades de azúcar o de bicarbonato de sodio, que resultan —a tercer día— ciudades de traicionera estearina, fondo en barro!⁵

Leyendo este libro, las dudas surgen. ¿Qué pretende en realidad Alfonso Reyes? ¿Un homenaje a la metrópoli en que vive? ¿Un ajuste de cuentas con el presente huidizo que es el suyo? ¿O hay algo más? Yo apuesto por lo evidente. *Calendario* es un paisaje interno de un escritor que ya no es joven ni mucho menos imberbe. Mapa de rumbos existenciales de un autor que lo mismo es viajero solitario que es padre de familia. La imagen que ofrece este libro, al menos si se le mira en conjunto, es la de una reunión de postales de su vida y de su pensamiento.

Y al miraras así, como un solo texto, descubrimos a un hombre de mundo confiado en las rutinas de su diario vivir, un intelectual que puede presumir de sus lecturas y de sus hijos por igual, un maestro que expone sus saberes con amenidad, con soltura, a la menor provocación. Alguien que se siente bien siendo quien es y reconociéndose en la clase intelectual tanto española como mexicana. El mundo contemporáneo puede estar lleno de sorpresas sensibles, de desafíos conceptuales, de gritería política, pero don Alfonso no se arredra ante el espectáculo que presencia, no se calla sus verdades sobre lo que ve y lo que escucha. Pero lo hace, como siempre le ha gustado hacerlo, con la prudencia del sabio y la risa del curioso impenitente. Describir lo que ocurre a su derredor es dar constancia de que la palabra es diálogo y no juicio suma-

⁵ Alfonso Reyes, "El mal tiempo", en *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 356.

rio, es encuentro y no arrogancia vana, es lazos de vida incluso en el horror de la guerra:

Mi amigo vuelve de París. Cuenta, entre otras cosas, lo que presencié en un té del filólogo Wilmotte. Asistían, además de éste, Gonzague Truc, una partera, Marcelle Tinayre, y un médico negro, el doctor Wanya, gran personaje de ébano y barbas desordenadas [...]

¿Quién pudo mezclar esta sociedad tan abigarrada?

La cave, mon cher ami, la cave —ha dicho Wilmotte.

“En tiempo de bombardeo, los vecinos de todos los pisos iban a dar, juntos, al sótano”.

“Y el sótano nos hizo amigos a los de arriba como a los de abajo”.

El sótano es el crisol donde se funde y refunde la nueva sociedad de París —y del mundo!⁶

Detengámonos un momento en el texto titulado “La improvisación”. Pienso que en este breve artículo está condensado el propósito fundamental de *Calendario*, su finalidad más perentoria, aunque no la más personal. Don Alfonso nos cuenta aquí una experiencia que le ha dejado honda huella en su ánimo y desea compartirla con sus lectores de 1924, para que sepan que él es un testigo de lo moderno, lo novedoso, de la modernidad que no puede soslayarse, que no puede taparse ya con un dedo. Nuestro autor no quiere dar cátedra sino sólo exhibir lo que percibe como cualquier otro ciudadano de a pie, como cualquier otro espectador del mundo de la cultura:

III

Se levanta una cortina; es Stravinski, otra vez: llega de Suiza, por unas horas. Trae consigo el manuscrito de *Nupcias*, portento de música en acordes, con tibios arrullos de marimba, y un sobresalto de resonancias continuas que amedrentan y dejan ocioso el hilillo de la melodía.

Se levanta otra cortina: es Diaghilew, que vuelve de Londres, por unas horas. Trae en la mente, en el ánimo, en el ritmo

⁶ Alfonso Reyes, “La cave, o de la nueva refundición social”, en *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 310.

de la respiración, esas danzas cruzadas que concibió el maestro coreógrafo. [...]

Stravinsky y Diaghilew están en mangas de camisa, al piano; en tanto, el coreógrafo Massine anota y anota, vibra junto al velador, trepida por dentro, baila con el alma. Circulan el “cherry” y el té. Los gajos de limón aplacan la sed.⁷

Es difícil, por su carácter periférico al corpus de la literatura mexicana, situar una obra como *Calendario* en el momento que viven las letras nacionales al otro lado del Atlántico. Por un lado, estamos ante unos años donde la Revolución mexicana ha exterminado a varios de sus más conocidos representantes (desde Emiliano Zapata a Venustiano Carranza) y el ala sonorenses ha triunfado. Y en este momento de relativa calma ha aparecido un culto nacionalista, indigenista, que recupera lo propio en las artes (el muralismo de Diego Rivera, la suave patria en la poesía de Ramón López Velarde). Por otra parte, hay un anhelo de trascendencia educativa de raigambre mística promovido por José Vasconcelos desde la Secretaría de Cultura. *Calendario* no embona en ninguna de ambas tendencias. Reyes no vive en México sino en España y sus escritos periodísticos están más al servicio de sus lectores de su vecindad, de su cercanía, con los que comparte los sucesos diarios, los hechos cotidianos, pero también las conversaciones intelectuales y los espectáculos artísticos, sin descuidar su marcado interés por lo lingüístico y lo literario, que descubre para su público en anécdotas muy cercanas a su misma familia:

Mi hijo, que no había probado nunca el tocino y sentía hacia él un extraño misoneísmo, no se dejaba convencer. Y yo:

—Tómalo con pan. ¡Si no sabe a nada!

Porque los padres queremos que nuestros hijos aprendan, cuanto antes, a tolerar las cosas horribles de este mundo. Es el deber.

⁷ Alfonso Reyes, “La improvisación”, en *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 300.

—¡Si no sabe a nada!

Al fin, mi hijo consiente. Comprueba que no sabe a nada. Y, como está aprendiendo a leer, los conocimientos —los átomos gan-chudos del conocimiento— se le traban por modo muy singular, y observa:

—Es verdad. Con el pan y la carne, no sabe a nada. Es como la letra "H", que se escribe y no se pronuncia.⁸

Por lo mismo, *Calendario* es una ventana que Alfonso Reyes abre para saludar a todos aquellos autores que luchan para crear una literatura clásica, universal, moderna, en cualquier parte de Hispanoamérica. Para don Alfonso, cualquier lugar tiene en sí las semillas del asombro, cualquier sitio cuenta con un horizonte de maravillas por explorar. Lo propio y lo ajeno son las dos caras de una misma cultura que está a disposición de quien se atreva a asumirla como suya. Lo que Reyes afirma en esta obra es que nada de lo humano le es ajeno al escritor de lengua española que toma para sí los tesoros de la humanidad y los convierte en un viaje hacia el futuro, en un camino para todos.

Como ya hemos dicho, viñetas, estampas y postales de la vida en Madrid y, ocasionalmente, en otras partes de Europa son lo que este libro contiene. En ese terreno narrativo, lo mismo se cuelan descripciones realistas que relatos casi fantasmagóricos, retablos costumbristas que escenas delirantes. Entre lo periodístico salta la liebre de la fantasía. Entre lo simbólico, el realismo tremendista se lleva su tajada. Como los magos de feria, don Alfonso juega con los lectores y les da a probar lo experimentado mezclado con lo intuitivo, lo veraz con lo imaginativo, lo familiar con lo extraño. El resultado es un caldo vivaz, lleno de comentarios clásicos y alusiones irónicas que posibilitan a los lectores un atisbo de su propio entorno desde otros ángulos, con otros instrumentos de percepción, sin solemnidades mal entendidas. De ahí que esta

⁸ Alfonso Reyes, "Los senderos de la inteligencia", en *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 351.

obra sea moralista y mordaz, moderna y antigua al mismo tiempo, atenta a lo fugaz y lo sorprendente:

[...] Yo he oído a dos niños preguntarse si las mariposas tejen nidos como los pájaros; pero —efectos de la mala literatura— la pregunta me pareció artificial, hecha para los museos de frases. Y me desvié con indiferencia. [...]

Pero nada vale lo que sorprendí ayer tarde.

Por la calle han pasado dos señoras, charlando. La más joven dice a la más vieja:

—Cambian los colores, cambia todo; pero lo que queda siempre es el azul marino.⁹

Calendario, por su carácter de reunión de textos variopintos, de distintos géneros, responde a una literatura muy siglo xx: hecha con artículos que están unidos no tanto por su idiosincrasia monotemática, por su uniformidad de miras, sino por su libertad creativa, por sus variaciones y fugas, por sus cambios de ritmo y de pulso. Libro que es, en sí mismo, su propio paseo, su vagabundeo feliz, desparpajado por una ciudad que es una obra en constante transformación ante los ojos de propios y extraños, que es una novela picaresca en toda la extensión de la palabra:

Entre un cadete, una planchadora y yo lo recogimos del suelo. Era sordomudo. No quiso ir a la Casa de Socorro porque allí —gesteó— ponen inyecciones. Lo llevamos a un figón, donde bebió agua y le sirvieron un cocido. Fue resucitando poco a poco. Con ayuda de un papel y un lápiz nos dijo que él era "Teddy de Tammy-Larry, hermano del conde de Nueva York". Por su aspecto, todo podía ser. Pero Tomasa le gritó, desde el fondo del figón:

—¡Que te crea tu abuela!¹⁰

Un último aspecto a señalar: los vasos comunicantes entre *Calendario* de Alfonso Reyes y *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa. La comparación, por supuesto, no va más allá

⁹ Alfonso Reyes, "La norma", en *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 324.

¹⁰ Alfonso Reyes, "Verdadera historia de Teddy de Tammy-Larry, de los condes de Nueva York", en *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 282.

de que ambas obras son paseos por la ciudad de sus experiencias y preferencias. En Pessoa hay un aire de escepticismo en pie de guerra, de lucha contra el bullicio aturdidor de las multitudes de Lisboa. En cambio, para Reyes, mexicano en tierra extranjera, la multitud es festejo compartido, invitación al jolgorio. Si el primero hace una mueca de disgusto ante los desaguisados del momento, ante el acoso de la modernidad, el segundo entra de lleno, feliz y rotundo, en la algarabía que siente suya por espíritu de fraternidad.

Dos escritores diferentes, mostrando lo que la urbe moderna es para cada uno de ellos, exhibiendo las contradicciones que la animan, las paradojas que la pintan como una entidad en constante evolución. Para Pessoa, la ciudad es un espejo de su propia soledad en clave fantasmal. Para Reyes, es un encuentro consigo mismo desde el espejo de sus afectos y querencias. Y a veces, sin querer queriendo, don Alfonso se acerca a la visión de Pessoa y entra de lleno en el desasosiego que le causa el mundo en su volatilidad, el tiempo en su precipitada marcha hacia lo efímero, lo mutable, lo azaroso:

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 cuestras con mi fortuna, y con una estrella (la mía) en este bolsillo de mi 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 me sé muy bien lo que es: que ya me apuntan, que van a nacerme en el corazón las primeras espinas.¹¹

¹¹ Alfonso Reyes, "Romance viejo", en *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 359.

Pero nuestro autor no se regodea en el pesimismo ante la vida moderna. Como buen capotero, sabe esquivar los horrores para descubrir las maravillas del entorno en que vive y pasea. Por eso *Calendario* es un abrazo fraterno, un saludo amistoso, una risa bonachona que extiende su bálsamo entre sus lectores. En este libro, Alfonso Reyes goza el mundo, el suyo y el de los demás, con todo el duende de la vida a la española, con todo el fragor de la fiesta a la mexicana. Literatura donde la concordia prevalece. Crónica de la realidad multiforme donde el tiempo fluye a sus anchas. Calendario de la vida en su estrépito fugaz, en su delicia eterna. Libro que aún nos hace sonreír a cien años de su publicación.

Por último, hay que considerar que el período español (1916-1924) de Alfonso Reyes es una etapa suya profundamente creativa, ya que en ella fructifican obras tan importantes para su trayectoria intelectual como *Visión de Anáhuac*, y tan espléndidas para su poesía dramática como *Ifigenia cruel*. Pero *Calendario* es un libro significativo en otro sentido: con él don Alfonso se despide de España, de Madrid, de Europa, y encamina sus pasos (y los de su familia) rumbo a Sudamérica. No es todavía el regreso a casa sino una desviación afortunada, que lo lleva a Argentina en primer lugar y a Brasil en los años siguientes. Así, al cronista benévolo y sincero lo pierde Madrid y lo gana de inmediato Buenos Aires.

En todo caso, *Calendario* cierra una época de su vida trasahumante y abre nuevas rutas en su quehacer como escritor, pensador y diplomático. Nuevas amistades se avizoran en el porvenir cercano y la Cruz del Sur ya lo espera con nuevos aprendizajes y descubrimientos. De todas formas, a sus treinta y cinco años de edad, Alfonso Reyes es ya el Reyes que todos sus lectores conocemos: el atildado maestro abierto a las contingencias del mundo, el noble educador que cruza las fronteras para llevar la voz de la cultura como misión personal, el literato que hace de cualquier lugar una tertulia y que con su acostumbrada afabilidad y sabiduría logra entrar

y hacerse indispensable en los círculos políticos, sociales, artísticos, literarios, filosóficos y académicos de su tiempo. En pocos años será la figura del viajero mexicano con pasaporte internacional, el que enlaza a los diferentes grupos culturales a lo largo y ancho de América y España para dialogar sobre lo que nos une antes que pelear por lo que nos separa. El suyo será un magisterio reconocido por sus pares como una lección de vida en comunidad, de escritura hecha para hacer amigos en todas partes del mundo.

Alfonso Reyes, nuestro corresponsal en el extranjero.

Alfonso Reyes, nuestro embajador plenipotenciario.

Ese faro cuya luz nunca se agota.

Bibliografía

Pessoa, Fernando. *El libro del desasosiego*. Madrid: Acantilado, 2013.

Reyes, Alfonso. *Calendario*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Calendario: una visión caleidoscópica de la estancia madrileña

Mónica Torres Torija G.

Hombre trino y uno, Alfonso Reyes, superior de espíritu, diferencia, cultura, conciencia, despejo, tolerancia. Una cabeza entera. ¿Desde dónde venía, así preparado de lo ajeno, de dónde le llegó lo diferente que él mismo le añadía, se incorporaba, se donaba? Bello caso de destino fatal resuelto. Tres razas por lo menos sumadas en cuenta final. ¿Cuánto? Su prosa, su verso, lo dirán a quien no lo conozca de vista. Las siete personalidades, la oblicua, la redonda, la recta, la picuda, la cuadrada, la horizontal, la vertical. Caminos indígenas, españoles, mejicanos hacia lo total permanente. Y todos caminados por lo sumo, con entrega y con análisis, con profundidad y con alegría, con decisión y serenidad, sin perder nada, ni una coma, del tránsito internacional y universal.

Juan Ramón Jiménez

La crónica alfonsina matritense se despliega en una amplia variedad de escritos: artículos sueltos, páginas autobiográficas, libros y una correspondencia con grandes intelectuales mexicanos. En una estancia madrileña que duró de 1914 a 1924, Alfonso Reyes transita por un período de estrechez económica, de transtierro, penurias y soledades, pero ya en una etapa de producción literaria madura y con un sello particular que refleja la preocupación vital de la condición humana. Habiendo llegado a Europa tras los convulsos años del triunfo del

Constitucionalismo con las figuras de Venustiano Carranza, Francisco Villa y Álvaro Obregón, Alfonso Reyes llega a una Europa sumida en los inicios de la Gran Guerra, situaciones que lo hacen emigrar a España, después de una corta estancia en París.

El viajero se encuentra con un Madrid que le despierta sensaciones muy dispares al forastero que llega por primera vez. Su primera visión es un tanto dolorosa y este derroche de tristeza y desencanto que se puede apreciar en *Cartones de Madrid* (1917) plasma la despersonalización lamentable que le causa el crecimiento urbano. Pese a las vicisitudes de los primeros años, tuvo la fortuna de entablar amistades con grandes figuras del pensamiento español y de la creación literaria que serían muy apreciadas y admiradas. Conoce a Enrique Díez-Canedo (quien lo introduce con Juan Ramón Jiménez), a Azorín, Manuel Azaña, Ramón Menéndez Pidal, América Castro, Federico de Onís, Tomás Navarro Tomás, Ortega y Gasset, Valle-Inclán, Gómez de la Serna, y Ramiro de Maeztu, por citar tan sólo algunos con los cuales compartirá grandes afinidades culturales y departirán intercambio de posturas estéticas en las famosas tertulias que tenían lugar entonces. Un ambiente español donde la cultura trataba de reponerse todavía del desastre colonial y que se debatía en su primera afirmación contemporánea. En opinión de Héctor Perea, la estancia madrileña se caracteriza por:

De 1914 a 1924, en parte condicionado por las circunstancias pero también por voluntad propia, Alfonso Reyes vivió por etapas dentro del sistema, en papel de diplomático, o antes, en plena libertad, en función de escritor, traductor, periodista y académico. Estos años de enorme efervescencia cultural y política constituyeron el crisol de su maduración humana e intelectual.¹

¹ Héctor Perea, Alfonso Reyes. *El sendero entre la vida y la ficción* (España: Instituto Cervantes/Fondo Editorial de Nuevo León, 2007), p. 26.

Con apenas veinticinco años, el joven Reyes es un diplomático mexicano hijo de las convulsiones históricas y culturales que lo despojan de su cargo y que lo llevan a Europa, lugar donde estaba la amenaza de la guerra inminente. En la época matritense, Reyes desarrolla una profusa labor literaria realizando colaboraciones en *España, El Imparcial* y *El Sol de Madrid*. Funda en colaboración con Juan Ramón Jiménez *Índice* (1921), así como Cuadernos Literarios en colaboración con Enrique Díez Canedo y José Moreno Villa. Los años madrileños son fecundos por abundantes y fértiles por productivos. Como lo expresa Fernando Curiel al decir que “Reyes, se hace Reyes en Madrid”:

Aquel joven forastero que sufrió— acre desazón en posadas medievales, puede, años después, en 1922, ostentarse como un «vecino de la Villa y Corte»; alguien que, fuera de los «estrictos carriles oficiales», ha recorrido casas, calles, iglesias, teatros, plazas, jardines, parques, ateneos, cafés, residencias de estudiantes, bibliotecas —lista prestigiosa a la que yo aduno cosos taurinos, sitios de mala muerte, lupanares y demás. Una experiencia urbana, dicen los el propio Reyes, que abarca del Palacio Real al Rastro variopinto. Estímase, el mexicano, verídica y apasionadamente, un «voluntario» de Madrid.²

El “voluntario” de Madrid se convierte en un transeúnte que recorre la capital madrileña y transforma sus impresiones en pequeñas viñetas que plasmará a lo largo de *Cartones de Madrid* (1917) y, posteriormente, con una visión más reflexiva pero no menos lírica, en *Calendario* (1924). Ya en su labor diplomática, su quehacer literario recopilará muchas de las impresiones y reflexiones del diplomático que viaja por México, París y Argentina. Sin lugar a duda, los años vividos en la capital española serán imprescindibles en su formación literaria e intelectual y darán cauce a sus más variados intereses como

² Fernando Curiel, “Reyes en Madrid”, *Revista de la Universidad de México* 460 (mayo 1989), p. 38.

escritor. Una relación amistosa y fraterna con la intelectualidad española que prevalecerá al paso de los años y que seguirá fomentando a través de su epistolario.

Yo llegué a España dejando atrás torvos horizontes. Mis amistades españolas fueron el alivio de mis penas y me ayudaron a persistir en mi verdadera vocación. Nadie me importunó con preguntas ni quiso escarbar en mis dolores; pero todos me tendieron la mano. ¿Cómo no desear para aquella tierra hospitalaria, que después he visto sufrir tanto, la felicidad y el bienestar que le prometen sus nobles tradiciones y la incomparable entereza de sus hijos?³

En este proceso de irse adaptando a la realidad cultural de Madrid, Alfonso Reyes hace acopio de un paciente y sistemático conocimiento y reconocimiento del territorio español que irá sometiendo a un riguroso análisis y a una sensibilidad que se le revelará propia. "Con todos sus sentidos y su preclara inteligencia Alfonso Reyes va absorbiendo la esencia de un pueblo que habría de responder con generosidad a su entrega".⁴ Tal ejercicio intelectual no estará exento de males que le aquejan. En su afán por abrirse camino en la esfera cultural, tendrá que debatirse en las constantes comparaciones con sus compatriotas, a quienes considera empujados respecto de los desafíos artísticos que enfrenta "y a los que no deja de juzgar siempre en relación con esta dicotomía política en la que él ocupa, en solitario, uno de los extremos, el más triste, porque representa al bando perdedor tildado de conservadurismo a ultranza".⁵ En una especie de sincretismo cultural, Reyes va acrecentando su acervo cultural al hermanar las dos tradiciones que lo han forjado y ante las cuales transita. Como lo ha comentado Luis Rius:

³ Manuel Alvar, "Alfonso Reyes y España", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH), vol. 40, núm. 2 (julio 1992), p. 964-965.

⁴ Lourdes Franco, "Un voluntario en Madrid", *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. 8, núm. 1 (enero-junio 2020), p. 127.

⁵ *Ibid.*, p. 132.

Al leer sus escritos que expresamente se refieren a ello, ya sea porque de algún tema español se ocupan o porque se refieren a algún escritor peninsular, lo primero que sus palabras van dejando traslucir, aun antes que el asunto mismo que las organiza, es la alentadora integración conseguida por Reyes en la vida española y particularmente madrileña. Alentadora digo porque esa integración la propiciaron el propio Madrid y sus habitantes y también, claro está, porque el integrado en dicha vida tuvo la voluntad y el arte de lograrlo, despojándose de todo prejuicio o pertinaz escrupulo de extranjería.⁶

Reyes fue también un transterrado en Madrid y por eso puede escribir con vivencia cabal de lo que escribe.⁷ Una década que consideró una etapa de formación y consolidación de quehacer literario que vio coronado con el reconocimiento de su talento y el respeto de las élites culturales españolas al constatar la gran erudición, así como la genialidad artística, que empezó a evidenciar en las obras que produjo en su estancia madrileña. Una prosa aguda y certera con un lenguaje puramente castizo, al igual que alimentado de una retórica clásica que fue incorporando los tintes vanguardistas que fueron haciendo de su estilo un sello personal.

¡Diez años de intensa actividad en Madrid! ¡Y qué Madrid de aquel entonces, qué Atenas a los pies de la sierra carpetoverónica! Mi época madrileña correspondió, con rara y providencial exactitud, a mis anhelos de emancipación. Quise ser quien era y no remolqué de voluntades ajenas. Gracias a Madrid lo logré. Cuando emprendí el viaje de San Sebastián a Madrid, pude sentir lo que sintió Goethe al tomar el coche para Weimar.⁸

⁶ Luis Rius, "Alfonso Reyes en Madrid", en *Alfonso Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras* (México: Universidad Autónoma de México, 1981), p. 220.

⁷ Cfr. Arturo Souto, "Reyes y los escritores transterrados en México", en *Alfonso Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras* (México: Universidad Autónoma de México, 1981), p. 231.

⁸ Alfonso Reyes, "Historia documental de mis libros", *Revista de la Universidad de México*, vol. IX, núm. 7 (marzo 1955), p. 6.

En cierta forma, *Calendario* pudiera considerarse como una secuela de *Cartones de Madrid*, con la salvedad de que los temas por los cuales transita la mirada alfonsina rebasan la capital madrileña y el ambiente urbano. Quizá por ello haya que recordar lo que Reyes opina sobre los motivos que lo mueven a la escritura: “Yo siempre escribo bajo el estímulo de sentimientos —¿cómo diré?— constructivos.[...] Cada libro me recuerda un orden de estados de ánimo que me es grato, que me ha sido útil —íntimamente útil— dejar definido”.⁹ En este sentido, el tono de *Calendario* varía un poco del desencantado y desesperanzado que predomina en *Cartones de Madrid*, debido quizá a que en éste se vivió una etapa de muchas penurias y al concebir el otro, en 1924, las condiciones laborales eran mucho más favorables. Empero, expresa durante esos años la importancia de la escritura como acicate en lo azaroso de la vida: “Escribir es como la respiración de mi alma, la válvula de mi moral. Siempre he confiado a la pluma la tarea de consolarme o devolverme el equilibrio, que el envite de las impresiones exteriores amenaza todos los días. Escribo porque vivo.”¹⁰ Gracias a las vivencias en España, las palabras se convierten en el vehículo que logra plasmar en el texto no sólo aquellas miradas que transitaron por el espacio urbano, sino también una mirada global al quehacer cultural, al poder de la palabra, al escrutinio de la guerra y sus miserias, hechos cotidianos en los que se detiene para contemplar las minucias de la vida, de los sentires y pensamientos que caracterizan al género humano. “Dejé en Madrid los originales de un libro de ensayos breves que se llama *Calendario*, el apunte cotidiano en la hojita de papel”.¹¹

⁹ Alfonso Reyes, *Reloj de Sol*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo IV (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 450.

¹⁰ *Ibid.*, p. 451.

¹¹ *Ibid.*, p. 452.

En la obra *Calendario*, (1924), Alfonso Reyes resalta la importancia del tiempo en la integración del yo en el entorno social poniendo en énfasis el apresuramiento que anula el ensimismamiento del yo en la invención literaria, dejando al lado la anterior perspectiva poética como procedimiento artístico al que tendrá que recurrir posteriormente, y procediendo a relacionarse con el ámbito referencial del ahora, en tanto que un miembro partícipe, colaborador y eficaz en ello. Este cambio de registro repercute en la producción artística mediante la tematización pública que se extiende a toda la creatividad, estableciendo una situación conflictiva entre el yo y el otro, lo privado y lo público, lo autóctono y lo universal, etc., y acompañando la expresión lírica con un tono de humildad, paciencia y humanismo hasta su configuración final, en forma de: “la personalidad humana y literaria de muy destacadas figuras de las letras de entonces”.¹²

Reyes escribe en una carta fechada en 1926 dirigida a Enrique Díez-Canedo y a Genaro Estrada respecto a la clasificación que pudiera establecer entre sus libros, señala que tanto *Cartones* como *Calendario* pertenecerían a la categoría de “Libros Verdaderos”, a los “que hay que respetar como están; poemáticos, cíclicos [...] En verdad, los *Cartones* y el *Calendario* tienen por sí mismos cierto valor poemático que los distingue claramente del montón de artículos.”¹³ Esta forma de contemplar dos obras muy peculiares, producto de su estancia madrileña, rebelan la naturaleza misma de su composición, pues apuntan a ese ir y venir en un vagabundear por estampas madrileñas pero también por el escenario internacional que lo invita a reflexionar sobre la situación presente. Un hombre comprometido con su circunstancia y con el devenir histórico que en momentos le ha sido adver-

¹² Abdellah Aatar, “Teorías y críticas literaria en la obra de Alfonso Reyes” (tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2012), p. 194, https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/7775/TDR_AATAR%20ABDHELLAH.pdf.

¹³ Alfonso Reyes, *Reloj de Sol*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo IV (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 476-478.

so, pero que no merma su capacidad crítica para plasmar el diario acontecer del género humano.

En un tiempo en que las vanguardias artísticas propugnaban por una literatura de rasgos estilísticos, particularmente en la prosa, que se caracterizara por la fragmentación, la síntesis, la depuración y la brevedad, así como ciertos toques de humorismo aunado a cuestiones metaliterarias, Reyes incorpora estas novedades propias de la manifestación vanguardista que desarrollará ampliamente en el ejercicio periodístico que realizó en Madrid durante los años 1914-1920. De hecho, es importante señalar que Reyes fue pionero en realizar las reseñas cinematográficas que escribió con el pseudónimo de Fósforo en el *Semanario de España* (fuente del intelecto de la Segunda República y editado por José Ortega y Gasset), que en ocasiones hizo en colaboración con su entrañable amigo Martín Luis Guzmán, y de igual manera en el diario *El Imparcial*.

Por aquellos años, Martín Luis Guzmán y yo —bajo el seudónimo de “Fósforo”, que usábamos indistintamente— nos divertíamos en escribir unas notas sobre el cinematógrafo [...] que tuvieron cierto éxito de curiosidad entre los amigos. [...] Creo que nuestra pequeña sección cinematográfica (“Frente a la pantalla”) inauguró prácticamente la crítica del género en lengua española, y acaso fue de los primeros ensayos en el camino que hoy está abierto a todos —abierto aun cuando no sea, claro está, merced a nosotros: muchos pudieron también descubrirlo por cuenta propia.¹⁴

Es por ello por lo que algunos estudiosos de la obra alfonsina, como Héctor Perea,¹⁵ consideran que el escritor regiomontano es el fundador de la crítica de cine en lengua española. El cine será entonces otro factor que influye en su escritura y que quizá contribuyó al interés por plasmar en imágenes lo

¹⁴ Alfonso Reyes, *Simpatías y diferencias. Tercera serie*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo IV (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 199.

¹⁵ Cfr. Héctor Perea, *op. cit.*

contemplado de la vida madrileña y del acontecer histórico, un estilo muy particular que fue desarrollando una poética o retórica visual que transita por la concatenación de imágenes, cuadros, escenas que en su conjunto plasman la realidad de su tiempo. Fósforo Reyes fue más un cronista que un crítico de cine, aunque no faltaran en sus páginas comentarios sobre los “albores” del arte nuevo.¹⁶ Quizá por ello los textos que componen *Calendario* sean un conjunto de miradas en torno al cotidiano vivir de situaciones que pretenden encapsularse en una especie de stampa, viñeta o boceto. Cual si fuera el carrete de una película, Reyes nos ofrece un despliegue de escenas que muestran las imágenes de la vida madrileña, del panorama histórico en la Europa de la Gran Guerra así como reflexiones en torno a cosas tan nimias como los gestos, el caos cotidiano o los diferentes registros del habla urbana. Su mirada se funde con el artificio de la palabra y el detalle de lo observado se fortalece con un estilo excelso que llena de matices y ribetes líricos que embellecen la prosa alfonsina.

Mientras el discurso poético revela explícitamente estos síntomas, el sujeto poético asume implícitamente la situación de desorden, el caos y la desgracia en que se encuentra como un principio de la realidad que el poeta no cesa de rechazar constantemente en busca de la perfección. De este modo, Reyes reconoce que esta situación dramática que vive en su interioridad se proyecta en el sistema artístico mediante la palabra poética, pero sin mostrar explícitamente sus intenciones críticas a la realidad en que se mueve.¹⁷

Atendiendo a la estructura interna de *Calendario*, se puede observar que está compuesto por seis secciones, cada una de las cuales desarrolla un tema con variaciones que se plasman en diferentes composiciones que transitan por diversas modalidades narrativas que pueden ser la crónica, el ensayo, la viñeta, el

¹⁶ José de la Colina, “Fósforo”, *Letras Libres*, 31 de enero de 2010, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/fosforo>.

¹⁷ Abdellah Aatar, *op. cit.*, p. 194.

boceto, el cuento o el poema. "Reyes es uno de los escasos viajeros que otorga primacía al fenómeno sorprendente. Inclinado por las esencias y las cosas pequeñas, lograba sublimar lo aparentemente obvio, trivial".¹⁸ Hay que recordar la consideración de Luis Leal, quien expresa que "Reyes creó un género genial: el cuento/ensayo, que puede identificarse por la introducción, presencia del narrador dirigiéndose a los lectores, digresiones eruditas, tendencias al análisis y un descubrimiento peculiar como a gotas de la información",¹⁹ por lo que sus prosas breves se emparentan más a la naturaleza del ensayo que a la dimensión narrativa del cuento. Tan es así que en los bocetos de *Calendario* hallaremos una hibridez genérica que concilia todas las variantes mencionadas anteriormente:

En la obra de Reyes encontramos, no sólo un vasto repertorio de temas y asuntos, sino también todos los niveles posibles del género ensayístico. Desde la pequeña glosa, a la exégesis erudita; desde el artículo periodístico, al tratado doctrinario; desde la crónica de viaje, al estudio sociológico; desde la síntesis didáctica, a la disertación académica; desde el testimonio y la anécdota personal, al discurso filosófico.²⁰

En el siguiente esquema se muestra la estructura del libro con las secciones en que está dividido, los bocetos que contiene cada uno de ellos y la línea temática que maneja.

Calendario (organizado en 1923 y publicado en 1924)²¹
Obra creativa con un propósito fundamentalmente artístico.
Colección de bocetos (ensayos, cuentos, escenas...).

"Libro simpático; ni está bien, ni está mal. Podría ser más; podría ser menos. Lo mejor sería dejarlo así".
Alfonso Reyes. "Carta a dos amigos".²²

Sección I. Tiempo de Madrid

	Leitmotiv	Boceto	Tema
1	Madrid	1. "Voluntario"	Recorrer la vida multánime de la ciudad. "Voluntario de Madrid".
2		2. "Junto al brasero"	Se trata de las cosas frías que existen sin sentido, resaltando la inutilidad de las cosas. Melancolía y aburrimiento.
3		3. "Tópicos de café"	La falta de comunicación y el hablar hace soportable la vida porque es la antítesis. Conversaciones que caracterizan el habla madrileña.
4		4. "El consuelo"	Hablar es la antítesis de la comunicación.
5		5. "Verdadera historia de Teddy de Tammy-Larry, de los condes de Nueva York"	Humor que hace pensar en la tristeza esencial del sujeto. Vituperando la crueldad, procedimiento superrealista, ¿sueño?
6		6. "Cómo descubrí que Teddy era español"	Prueba del españolismo de Teddy; la vida de Tedy sugiere la contemplación del dolor de vivir. Fábula dentro de la realidad.

¹⁸ Beatriz Espejo, "Alfonso Reyes y las maravillas de la prosa breve", en *Alfonso Reyes. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos* (México: Plaza y Valdés, 2004), p. 238.

¹⁹ Luis Leal, "Teoría y práctica del cuento en Alfonso Reyes", *Revista Iberoamericana*, vol. xxxvi, núm. 59 (enero-junio 1956), p. 101.

²⁰ Aníbal Sánchez-Reulet, "Alfonso Reyes", *Revista Iberoamericana*, Sección Notas, vol. xcv, núm. 49 (enero-junio 1960), p. 111, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1960.1953>.

²¹ Para la elaboración de esta tabla se han usado los comentarios de Amy Katz Kaminsky en el artículo citado en la bibliografía al final de este trabajo.

²² Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 478.

Abre el libro con una consideración a su condición de visitante por la capital española, donde realiza un recorrido *multánime* por la ciudad, cual voluntario que dirigirá sus miradas, pensamientos y sentimientos a lo que atrapa su atención en el transitar urbano. “Tiempo de Madrid” es el punto de partida en este ejercicio itinerante por la revisión de las interacciones humanas, poniendo especial atención a las diversas formas de comunicación e incomunicación, así como a la fragilidad humana que cede ante la banalidad de las cosas y teniendo al humor como única forma de salir airoso ante lo absurdo de las situaciones cotidianas. Reyes es el observador que da testimonio de lo que acontece en la vida madrileña, plasma sus reflexiones en torno a rasgos muy peculiares del comportamiento social, que lo lleva a esbozar juicios, críticas o planteamientos filosóficos del género humano. La riqueza de estos bocetos radica en que no se circunscribe a una mera descripción de la gente o a una cartografía narrativa, sino que construye lo que pudiéramos denominar “estancias urbanas” que, cual lupa, hacen evidente los comportamientos que atrapan su atención y que son motivo de reflexión en aras de comprender la razón de ser, de hablar y pensar del pueblo español, que se presenta ante el lector como “el ser —de verdad y de corazón— un “voluntario” de Madrid”.²³

Su primer alto en el camino en este deambular urbano itinerante es respecto a las cosas frívolas que existen sin sentido, resaltando la inutilidad de las mismas en un ambiente de melancolía y aburrimiento. Prevalece en “Junto al brasero” una especie de tedio que incita a los madrileños a buscar el esparcimiento nocturno. Su prosa nos traslada en una breve cartografía urbana “desde la Bombilla, sobre la Puerta del Sol, más allá de la Castellana, hasta el barrio de Salamanca”,²⁴ para

²³ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 274.

²⁴ *Ibid.*, p. 276.

luego mostrar un retrato grotesco cual desfile esperpéntico de los clubes nocturnos, donde por ejemplo sale “la gitana que casi no canta, pero magnetiza y ganguea [...] dos hermanas bailarinas que parecen una sola partida en dos [...] El bolero resulta una pataleta rabiosa, tarantela y mal de San Vito, con saltos y contorsiones”²⁵ que lejos de engalanar la diversión nocturna los vuelve a sumir en esa monotonía que irremediablemente los devuelve al “¡Horror de la lucha por la vida, empujones, atropellos y moleduras a las dos y media de la mañana!”.²⁶ Es de destacar el humor y la ironía fina con que se describen estos ambientes que evocan, sin lugar a duda, la estampa nocturna valleinclanesca de *Luces de Bohemia*.

La palabra es para Reyes un artificio poético, razón por la cual su atención al habla madrileña como ejemplo de un registro discursivo de los hablantes de la capital también se incorpora en “Tópicos de café”, y atisba, con especial atención, su percepción auditiva para apreciar esos giros expresivos tan coloquiales que pueden escucharse en las “charlas de café: todo Madrid en ellas, por la playa seca de Alcalá”.²⁷ Esto es evidente en la reflexión que hallamos en torno a los refranes, dichos populares, frases de uso corriente, además de las expresiones coloquiales.²⁸ En el siguiente ejemplo se puede apreciar la conversación entre dos hombres cuya plática la caracteriza precisamente el hablar sin decir nada, poniendo en evidencia lo horrendo que llega a ser la falta de comunicación:

—¡Hola!

—¡Hola!

—¿Y qué?

²⁵ *Ibid.*, p. 277.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Ibid.*, p. 278.

²⁸ Jorge Monteleone, “Alfonso Reyes, el conversador”, *Boletín del Centro de Estudios y Teoría y Crítica Literaria*, 11 (diciembre 2003), p. 7, https://www.cetycli.org/boletines/monteleone_alfonso_reyes.pdf.

—Pues na.
 —¿Y aquello?
 —Toma! Pues aquello... Así, así, nada más.
 —¡Hombre!
 —¡Pues claro!
 —Pero, ¿y la cosa esa?
 —¡Vamos! Quitá allá!
 —Es que...
 —¡Quíá, hombre!
 —¡Anda! ¿Y éste? ¿Que se ha figurao?
 —¡Bueno, hombre, bueno!
 —¡Pues, hombre!
 (Da capo.)

Así a veces, durante varias horas: vagas alusiones en torno a una realidad que escapa a la mente misma de los que quisieran asirla. Una tenuísima corriente de evocaciones pasa cosquilleando el espíritu. No se define nada. Precisar, duele. —¡Oh! voluptuosidad! Rueda, por las terrazas de Alcalá —calle arriba, calle abajo—, un vago rumor de almas en limbo.²⁹

Para rematar esta imagen de "almas en limbo", Reyes repara en la revisión de valores que a juicio de la *vox populi* va en un retroceso inalterable, ya que "sólo prospera en la barbarie", como un indicativo de que el pueblo español se mantiene al margen del desarrollo del "instrumento y la máquina", y, en esa incapacidad de incorporarse a la modernidad, vuelve a la reminiscencia histórica de la desazón del barroco español que hacía evidente "el mundo al revés", y así este monólogo de "Tópicos de café" termina con una afirmación patética: "sólo sabemos hacer lo absurdo. Porque aquí todo es al revés".³⁰

El don de la palabra es la riqueza de la gente humilde, Reyes en "El Consuelo" destaca ese artilugio verbal que les permite en su sencillez el "aprender sabiduría a fuerza de oír, de ver y de hablar".³¹ El uso de la palabra requiere destreza, más aún cuando la narración se convierte en

el recurso para incrementar la interacción humana y la cuestión dialógica. La palabra, "musa piadosa", es un paliativo para calmar el dolor y la tristeza, una forma de comprender las complejidades del mundo y poder expresar las aventuras de la vida en un relato, ya que lo "insignificante sí tiene valor. Hablar es otra cosa pequeña que hace soportable la vida porque es la antítesis de la falta de comunicación".³²

La palabra escrita se concibe como un modo de hablar que proyecta la idiosincracia de la gente. Reyes expresaba que siempre quiere comunicar y cambiar ideas con los demás, y por ello escribe lo que se le va acumulando. Como se había mencionado anteriormente, la naturaleza genérica de estos bocetos que plasman ese "apunte cotidiano" son calificados por Reyes como "ensayos breves", textos donde se combina la reflexión y la impresión, la objetividad de lo expuesto con la sensibilidad de lo narrado. Aníbal Sánchez-Reulet considera que:

Desde los primeros bocetos podemos percibir las grandes cualidades de la prosa alfonsina: fluidez, soltura, naturalidad sintáctica que equilibran los niveles naturales de la emoción y del pensamiento. Su discurso es transparente y diáfano logrando la perfecta adecuación de forma y contenido: el triunfo del pensamiento sobre las palabras. A lo anterior hay que agregar el tono de su prosa que crea la ilusión de la proximidad, un "aire de cosa conversada (...) una extraordinaria virtud expresiva, desemboque natural a su desbordante riqueza interior".³³

Los rasgos estilísticos de la prosa alfonsina son los que le dan al tratamiento del tema un tono de familiaridad que seduce al lector con el ritmo ágil y ameno, combinando el rigor de la expresión poética con la sencillez de la actitud del hombre que

²⁹ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 278.

³⁰ *Ibid.*, p. 279.

³¹ *Ibid.*, p. 280.

³² Amy Katz Kaminsky, "El Calendario de Alfonso Reyes y una nota sobre *Cartones de Madrid*", *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, vol. 22, núm. 1 (enero 1973), p. 108, <https://doi.org/10.24201/nrfh.v22n1.2813>.

³³ Aníbal Sánchez-Reulet, *op. cit.*, p. 111.

no ha perdido el asombro al percibir esos "asuntos cotidianos" que lo cautivan y que lo orillan a escribir estos bocetos (ensayos breves) del mundo que contempla y en el que habita.

Sección II: Teatro y museo

	Leitmotiv	Boceto	Tema
7	El arte frente a la vida, ¿Hasta qué punto debe ser el arte imitativo de la vida? ¿Cómo se refleja la vida en el arte?	1. "El drama"	El teatro y su relación con la vida, además de la falta de comunicación, el humor y el humorista. Procedimientos del dramaturgo realista.
8		2. "Los gestos prohibidos"	Los gestos prohibidos rondan inútilmente el castillo de la literatura.
9		3. "El Abanico-Enciclopedia"	El siglo XVIII fue el siglo de la razón, de la inteligencia, de las teorías sobre la felicidad humana, y de la voluptuosidad.
10		4. "Contra el museo estático"	El arte no puede ser totalmente real, aun cuando es representativo. Fundar el museo dinámico, el museo-teatro-circo.
11		5. "Motivos del <i>Laocoon</i> "	La danza pura, emanciparse de todo asunto episódico.
12		6. "Ruth Draper o la nueva paradoja del comediante"	La escena, el traje o disfraz y el gesto, elementos principales del espectáculo escénico.
13		7. "La improvisación"	Educación es preparar improvisadores.

La segunda sección, "Teatro y museo", plantea el tema central del arte frente a la vida. En "El drama" problematiza la cuestión de si el arte puede llegar a imitar la vida, lo que considera una situación por demás imposible. Para justificarlo alude a las fórmulas dramáticas del teatro realista de Ibsen que muestran personajes que hablan con total sin-

ceridad, cosa que no sucede en la realidad, por lo que la única alternativa para resolver este dilema es el manejo del humor, tal como lo hace Bernard Shaw al tomar seres reales y colocarlos en situaciones fantásticas. "¿Qué hay, pues, en el fondo de la vida humana, que sólo se deja empuñar por el humorista?"³⁴

En "Los gestos prohibidos" pone en entredicho la teoría de las palabras nobles e innobles de Longino³⁵ y parodia la referencia a algunos rasgos del comportamiento natural del hombre al no expresarlo de una manera llana, decir al "pan, pan" y al "vino, vino". Explica que "los gestos prohibidos rondan inútilmente el castillo de la literatura", tales como el bostezo y el estornudo, que suelen inspirar bufonadas o chascarrillos a diferencia, por ejemplo, del pañuelo, que más que evocar una pequeña servidumbre del cuerpo, pasa a convertirse en un símbolo lleno de romanticismo cuando alude a la despedida de la amada.

En "El Abanico-Enciclopedia" hace un pequeño guiño al quehacer de los enciclopedistas, a quienes considera unos revolucionarios de salón por propiciar más el ambiente libertino de sus saraos, por lo que denomina su aportación cultural un Abanico-Enciclopedia, pues al agitarlo produce un entorno donde "aparece una sala con candeleros y tapices, gente de calzón corto, pelucas, sonrisas, damas que hojean un libro [...] ;Y aquel fundar la vida en la sólida razón de los hombres!"³⁶

"Contra el museo estático" propone quemar los museos tal como operan en el presente, pues debieran confundirse con la vida misma, por lo que debería crearse "el museo dinámico, el cine de bulto, el film de tres dimensiones [...] donde

³⁴ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 288.

³⁵ Se le atribuye el tratado del siglo I *Sobre lo sublime*, donde ofrece la primera indagación estética de la palabra, al superar, aunque no del todo, el sentido puramente estilístico que la retórica clásica le había asignado.

³⁶ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 291.

el espectador pueda, si le place, ser también personaje y realizar sus múltiples capacidades de existencia".³⁷ A esta nueva modalidad le llama el museo-teatro-circo, lo que le propicia el ser centro cultural eternamente vivo. Lo que busca Reyes es un teatro donde haya más posibilidades de interacción entre el arte y el espectador, un involucramiento total que le permita no sólo el deleite, sino también el divertimento de gozar el espectáculo que tuvo lugar. De esta manera, el teatro ofrece al público "múltiples capacidades de existencia", hace aflorar las pasiones humanas y puede mostrar la diversidad de la conducta humana.

"Motivos del *Laocoonte*" alude a la figura de Isabela Echessarry, coreógrafa que sugiere una nueva modalidad al plantear la danza polirrítmica o danza sin música, al expresar:

"C'est par la prodigieuse puissance du silence, que l'intention philosophique de l'action se révèle, se dégage, se fait lumineuse et saisissante. La danse, art créateur ne demande pas à la musique son inspiration: elle trouve en elle-même son émotion et sa force suggestive".³⁸

Partiendo de esta postura, Reyes le solicita de una manera indirecta la posibilidad de que la coreógrafa pueda ejecutar una danza sin historia ni anécdota, simplemente la danza pura "que se llame: "Himno de los hombros, o "Combate de las rodillas y los tobillos", o "Las sonrisas paralelas de la cara y del vientre, o la "Exasperación de los senos", o bien la "Historia ejemplar de una cintura", o mejor aún, la "Anábas del tronco".³⁹

³⁷ *Ibid.*, p. 292.

³⁸ Thierry Malandain, "Isabel d'Etchesarry", *Malandain Ballet Biarritz*, núm. 81 (enero-marzo 2019), p. 2. "Es por la prodigiosa potencia del silencio que la intención filosófica de la acción se revela, se contrae, se hace luminosa y aislante. La danza, arte creador no le pide a la música su inspiración, ella encuentra en ella misma su emoción y su fuerza sugestiva". La traducción es mía.

³⁹ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 295.

En "Ruth Draper o la nueva paradoja del comediante", señala Reyes que para el éxito del espectáculo hay que incorporar "el primer misterio, la creación del paisaje mímico [...] el segundo misterio —el más importante— la creación del interlocutor invisible",⁴⁰ y habría que agregar un poeta que componga el drama, lo que posibilitaría la excelencia del arte.

En "La improvisación", Reyes evoca la relación artística que tuvieron Diaghilev y Nijinsky, particularmente en el montaje de *Nupcias*, de Stravinsky, donde el coreógrafo logra diseñar los movimientos de la danza en un brote de inspiración en el que ambos creadores, "improvisan. Movilizan, por unas horas, todas las potencias de su ser. Todo lo traen consigo, porque no se viaja con bibliotecas. La memoria enciende su frente"⁴¹ y es cuando brota la magia de la improvisación, del verdadero acto creador.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 296-267.

⁴¹ *Ibid.*, p. 300.

Sección III. En la guerra

	Leitmotiv	Boceto	Tema
14	Diferentes aspectos de la Primera Guerra Mundial desde diversos puntos de vista	1. "Guynemer"	Un héroe aviador; se emplea la imagen del pájaro que es parte de la vida real, pero que, por su vuelo, se relaciona con el infinito, para ligar ambos planos.
15		2. "En el frente"	Evitar los contagios. Escena real, en la cual unos hombres almuerzan en Fleurus, pueblo reducido a ruinas.
16		3. "Interrogatorio"	Lo humano en la guerra: el hombre que revela, sin intención, los secretos de su patria.
17		4. "Rancho de prisioneros"	Lo humano en la guerra: el sufrimiento individual. Los prisioneros que ven comer al enemigo.
18		5. "La cave, o de la nueva refundición social"	Preocupación por el aislamiento del hombre y la <i>cave</i> rompe las fronteras que causan ese aislamiento. Un sótano se convierte en el "gran beneficio" de la guerra.

Según Sebastián Pineda,⁴² los bocetos que integran la sección "En la guerra" adoptan la naturaleza de poemas en prosa, ya que se trata de "una serie de textos a medio camino entre el cubismo, el futurismo y el expresionismo que hablan de pilotos de guerra y que exploran el efecto psicológico de las trincheras en soldados franceses y alemanes".⁴³ "Lo que los caracteriza es el anclaje temático con el ambiente bélico y con

⁴² Cfr. Sebastián Pineda Buitrago, "Alfonso Reyes y la literatura vanguardista sobre la Gran Guerra", *Monteagudo*, 3ª época, núm. 21 (2016).

⁴³ *Ibid.*, p. 212.

un tono que oscila entre "el encanto y el desencanto, entre lo heroico y lo trágico".⁴⁴

El primero de ellos, "Guynemer", relata la heroica figura de Georges Guynemer, un piloto de caza francés de la Gran Guerra famoso por sus victorias en el combate aéreo; sobrevivió a varios derribos de su avión en la batalla aérea y al momento de su muerte se cubrió de leyenda por no encontrarse nunca su paradero. Los restos de su avión y de su cuerpo nunca se encontraron, por lo que el Ministerio de la Guerra tuvo que declararlo oficialmente desaparecido. La consternación por su muerte en el pueblo francés fue tal —ya que era considerado un héroe nacional—, que a los niños en las escuelas de la época se les dijo que Guynemer había volado tan alto que no pudo bajar. Este hecho es el referente del boceto que Reyes traza para escribir un texto donde lo exalta como si fuera un artista de la aviación. Fiel a la tradición popular, celebra de igual manera que Guynemer haya conquistado el verdadero cielo asumiendo una profesión en la que actuara como si estuviera "poseído del Dios".⁴⁵ Cual hijo de Ícaro se eleva por lo alto del cielo en un anhelo de fundirse con los rayos del sol y pareciera que en ese intento llega a fusionarse con el claro astro, inmortalizando su figura en el imaginario popular:

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 gavián 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 palpación de su sangre. Y súbitamente, el contrario se desgajaba entre llamas, en fantástica caída vertical de aspas y ruedas, por el camino de Luzbel.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁵ Sebastián Pineda Buitrago, "Alfonso Reyes y la recepción inicial de las vanguardias en Hispanoamérica", *Valenciana*, núm. 24 (julio-diciembre 2019), p. 62.

[...] ¡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.⁴⁶

Sin duda, "Guynemer" es un ensayo lírico sobre el héroe aviador, "as antre los ases", donde Reyes realiza una transfiguración poética del piloto que va a transformarse en un ser etéreo al desaparecer por los cielos. Son varios los atributos que van cimentando la configuración del héroe, en cualidades que afloran desde sus años mozos: "aviador casi niño, combatiente solitario, hijo predilecto de la victoria elegante, maestro de geometría celeste, primogénito de la raza de hombres del aire, diminuto corazón perdido de pronto en la luminosidad del éter sonoro".⁴⁷ Reyes ahonda en este personaje singular considerando que la heroicidad le viene de raza y de sangre, al ser de origen celta: "raza de alma extremada y aventurera, capaz de melancolías heroicas y de gritos líricos inmortales".⁴⁸ Tales cualidades lo llevan a emprender una lucha heroica que no se concreta a la "guerra grosera" que tiene lugar a ras de tierra, sino que pareciera que su destino le vaticinaba otro tipo de guerra, una "etérea voladora; guerra de saeta y de insecto, de libélula, de saltarela".⁴⁹ En la trayectoria del aviador se va alimentando la osada voluntad de transfiguración, su anhelo de saltar más allá, descubriendo, finalmente, su camino terrenal que lo llevará a la gloria: "¡Estalló el espíritu puro sin dejar humo ni cenizas! [...]; meteoro trocado en constelación, vino a ser un signo estelar".⁵⁰ De esta manera concluye el homenaje y se completa la transfiguración lírica del héroe de guerra.

⁴⁶ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 304-306.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 303.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 305-306.

"En el frente" presenta la visita a un antiguo campamento militar a orillas del río Marne, escenario de una de las peores batallas de la Primera Guerra Mundial, la de Verdún, acaecida entre el 21 de febrero y el 19 de diciembre de 1916. Tras una breve descripción del efecto de las trincheras en el paisaje: "La tierra estaba llena de hoyos, suave y deleznable como la ceniza de mi cigarro." La situación nos muestra a unos hombres que almuerzan en el pueblo reducido a ruinas de Fleurus, así como la llegada de los soldados norteamericanos victoriosos y que comienzan a distribuir "prescripciones de la YMCA encaminadas a evitar los contagios, tan fáciles entre los solaces de la victoria."⁵¹

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.⁵²

En los bocetos "Interrogatorio" y "Rancho de prisioneros" continúa el tema bélico, pero desde una perspectiva más humana; en el primero, el hombre que revela sin intención los secretos de su patria; y en el segundo, los prisioneros que ven comer al enemigo. En ambos es consistente el sufrimiento que padecen los prisioneros. En un tono un tanto impersonal, en "Interrogatorio" el narrador asume la voz en plural de un tribunal militar que interroga a soldados —no se sabe bien si son franceses o alemanes— después de la batalla, y reproduce un diálogo de uno de los presos con respecto al material de las municiones, dando a entender que el prisionero es una suerte de espía:

⁵¹ *Ibid.*, p. 307.

⁵² *Idem.*

—Los infantes prisioneros —le dijo uno cambiando el tema— se quejan de la ineficacia de la artillería en el último encuentro.

—Pues son injustos —dijo el artillero, exaltándose—. Haro 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".⁵³

En el caso de "Rancho de prisioneros", es tan breve la estampa que muestra la situación intimidante en que se encuentran, un espectáculo que se vuelve grotesco e inhumano, que revela el lado animal del hombre y los estragos de la guerra; un sufrimiento que ya no arroja lágrimas, sino miradas inquisitivas ante el panorama abyecto que se tiene frente a sí y que lamentablemente ya no causa asombro ante la brutalidad de los acontecimientos.

Cuando daban de comer a los prisioneros recién traídos, fatigados, torpes y hambrientos, aquellos soldados de cuarenta años, ya sensibles a las incomodidades del cuerpo, ya conscientes de las limitaciones del alma, se quedaban apoyados en el fusil, mudos, sin cambiar entre sí un guiño ni una mirada. Se entregaban al espectáculo: pensaban, pensaban...⁵⁴

El último boceto de "En la guerra", "La *cave*, o de la nueva refundición social", acaba por evidenciar los padecimientos y adversidades que hay que sortear ante la conflagración mundial y pone en evidencia los principales vicios del género humano: el egoísmo, la mezquindad, la soledad, el desinterés y la simulación. Empero, Reyes celebrará cómo, durante los bombardeos alemanes, los vecinos de todos los pisos de un edificio de apartamentos en París van a dar, juntos, al sótano. Irónicamente, el

sótano se convierte en el lugar donde se funde la nueva sociedad; en la convivencia en ese lugar nace una nueva sensibilidad social que extirpa por un tiempo aquellos vicios burgueses del egoísmo y la desconfianza mutua. Es evidente la preocupación por el aislamiento del hombre y cómo se resuelve en la *cave*, que rompe con las fronteras que lo causan: "Y el sótano nos hizo amigos a los de arriba como a los de abajo". El sótano es el crisol donde se funde y refunde la nueva sociedad de París —y del mundo!".⁵⁵

Sección IV. Desconcierto

La cuarta sección de *Calendario*, denominada "Desconcierto", es la más extensa; incorpora doce bocetos o variaciones en torno al *leitmotiv* del caos esencial de la vida y los esfuerzos del hombre por imponer un orden. Tanto en "El buen impresor" como en "El Caos doméstico" es insistente la idea de que el caos es el centro de todas las cosas y el hombre es el animal que trata de ordenarlo. Para tal caso, pone el ejemplo de cómo la casa entendida como organismo perfecto y administración de la vida cotidiana requiere un sitio reglamentado y donde también se dé la desorganización, en tanto formas del caos:

En el fondo del universo hay el caos. En el principio fue el Caos —dice Hesíodo. La casa, nexo organizado de existencias, tiene su caos: su centro de vértigo y de confusión; su centro original desde donde se despliega la vida doméstica, y que es, al mismo tiempo, el sumidero de esa vida. Es el Ombligo de la Casa, es el Caos Doméstico.⁵⁶

⁵³ *Ibid.*, p. 308.

⁵⁴ *Ibid.*, 309.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 310.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 314.

	Leitmotiv	Boceto	Tema
19	El caos esencial de la vida y los esfuerzos del hombre por imponer un orden	1. "El buen impresor"	El caos es el centro, el hombre es el animal que trata de ordenar su mundo.
20		2. "El Caos doméstico"	Todas las cosas vienen del caos y vuelven a él "en una evolución circular".
21		3. "El egoísmo del ama"	El afán de perfección, el estado natural de los hombres es la perfección.
22		4. "Del último individualista"	Se encuentra el hombre que se rebela contra el orden impuesto desde fuera y contra la educación que reciben los niños.
23		5. "Las parábolas del individualista"	Muestra las quejas del individuo frente a las presiones sociales.
24		6. "Del perfecto gobernante"	La enajenación de los deberes de los gobernantes.
25		7. "Diógenes"	El hombre es el animal de las "pisadas iguales".
26		8. "La norma"	El ordenar las cosas es tarea imposible, inventamos cosas estables para enfrentarnos al caos.
27		9. "El origen del peinetón"	Tampoco se soporta el caos de lo fantástico.
28		10. "Del hilo, al ovillo"	La incertidumbre del esposo ante la posible infidelidad de su mujer.
29		11. "El cocinero"	Fábula de un cocinero de palabras: modo culinario empleado en términos simbólicos y metafóricos.
30		12. "El trueque"	Otra manera de ordenar el caso es dar un valor monetario a las cosas.

En "El egoísmo del ama", Reyes aborda el tema del afán de perfección tan connatural en la vida de los hombres, pero

también señala en "Del último individualista" cómo el hombre se rebela contra el orden impuesto desde fuera, enfatizando que la mejor educación es la que se da con el ejemplo paterno, ya que es en la casa donde se educa para la convivencia con los demás, en una sociedad humana que de por sí es múltiple y confusa. En "Las parábolas del individualista", mediante dos textos ilustra primero la manera en que el individuo al fiarlo todo al grupo, acaba por no hacer nada y sucumbe; y segundo, cómo es importante en el ámbito de la política que las opiniones que prevalezcan sean de los "varones cuerdos" para evitar caer en el estallido de voces de una "mala bestia".

El desconcierto en torno a las acciones humanas continúa en "Del perfecto gobernante", donde se muestra la imperfección de los gobernantes y la manera como se confabulan quienes ostentan el poder e incurrir en actos pecaminosos que, para colmo, hacen que todos los integrantes de la sociedad encuentren "en el desempeño de sus deberes los deleites de los Siete Pecados, y el pueblo prosperaba, dichoso".⁵⁷ No cabe duda que Reyes concibe una fábula moderna llena de cinismo, donde apuesta a la conveniencia de la corrupción y ardid publicitarios con tal que los pueblos prosperen felices.

"Diógenes" resume la idea de que el hombre es el lobo del hombre, del animal de las pisadas iguales, y cómo el hombre, como buen cazador, se convierte en presa del hombre. Por otro lado, en "La norma" vuelve a retomar el intento fallido de pretender imponer el orden a las cosas, tarea imposible de realizar, por lo que la única salida es inventar cosas estables para poder enfrentar el caos. En "El origen del peinetón" nos enfrentamos a la irrupción de lo fantástico en un día de feria; Santa Justa y Santa Rufina descienden de la peana en la que están posicionadas dentro de la catedral para salir por "esas calles de Dios". Con un fino tinte de humor, Reyes comenta que estas dos guapas mozas de Sevilla se han olvidado

⁵⁷ *Ibid.*, p. 322.

cubrirse el “halo” que destella un resplandor y la gente cree que es un peinetón, de ahí el origen del uso y costumbre del accesorio femenino como explicación de un hecho inusitado.

“Del hilo, al ovillo” narra, de nuevo con humor, la incertidumbre de un hombre respecto al comportamiento de su mujer, pues al volver inesperadamente a casa y encontrar una madeja de lana abandonada, elucubra que se debe a un encuentro íntimo que ha podido tener lugar. El suspenso se crea a partir del hombre que va siguiendo el hilo de la madeja esperando encontrar *in fraganti* a su mujer, cuando lo que ve al final de su recorrido es a su mujer, quien en su sillón habitual lo contempla al verlo llegar.

En “El cocinero”, juega Reyes, nuevamente, con la metaforización de las palabras y los significados posibles. En la simulación, hay un cocinero que mete las palabras al horno, y al sacarlas salen convertidas en algo mejor; por ejemplo, al insertar “artículo”, sale del horno “artejo”. Fingir se metamorfoseó en “heñir”; “sexta”, en “siesta”; “cátedra” en “cadera”.⁵⁸ Tal sortilegio no aplica para todo el léxico, pues cuando por ejemplo mete al horno la palabra “huelga”, el resultado es “juerga”, lo que genera una protesta popular que al final desemboca en un motín. Ante la sorpresa de todos, y con otro fino toque de ironía y de humorismo alfonsino, el cocinero aplica una suave cocción a “motín” para hacerla “digerible”, convirtiéndola y “civilizándola” en “mitin”. Proeza que le hace merecedor del premio El Cordón Azul. El desafío mayor que le plantean los sabios al cocinero —y es con lo que termina el boceto— es cuando le presentan el vocablo de “Dios”: “Y no sabemos lo que saldrá, porque todavía sigue cocinando”.⁵⁹

Para cerrar la sección, “El trueque” nos muestra otra manera de ordenar el caos, dándole un valor monetario a las cosas, empero un valor relativo que refleja de nueva cuenta el absurdo,

ahora aplicado al método en cómo se les confiere valor a las cosas. La moneda, instrumento de cambio, nos hace perder el valor de los objetos y es totalmente ambiguo el precio que se le otorga, por ejemplo, a “cuatro tarjetones para unos retratos de familia [que] me iban a costar lo mismo que un paraguas”.⁶⁰

Sección V: Todos nosotros

	Leitmotiv	Boceto	Tema
31	El equilibrio entre la razón y el sentimiento	“Un propósito”	Reacción contra el antiintelectualismo de su época; el futurismo y el dadaísmo. Cuidar el intelecto.
32		“Una lección”	Hay que cultivar el sentimiento.
33		“El otro extremo”	No debemos ser excesivamente sentimentales; el héroe es el hombre equilibradamente sensible.
34		“Psicología dialectal”	La explicación de la frase común.
35		“Entre humoristas”	El contraste entre el humorismo del adulto y el del joven.
36		“Mal de libros”	La locura quijotesca se manifiesta al escribir los libros, no al vivirlos.

En la sección “Todos nosotros”, el *leitmotiv* que prevalece es el equilibrio entre la razón y el sentimiento. En “Un propósito”, Reyes señala que la razón es lo mejor que tenemos los hombres, por la cual hay que alimentar el conocimiento, el seguimiento al estudio de entender y comprender el mundo, por lo que insiste en “restaurarla día por día”, a fin de que no decaiga, y se muestra “asqueado del abuso de sentimentalismo que (le) ha precedido”.⁶¹

⁵⁸ *Ibid.*, p. 328.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 329.

⁶¹ *Ibid.*, p. 334.

Por el contrario, en "Una lección" asume la postura de cultivar el sentimiento y para ello nos narra la historia de Mme du Deffand, una mujer ilustrada que llegó a ser considerada el "Voltaire hembra" por su curiosidad intelectual y gran capacidad para relacionarse en los círculos sociales, convirtiéndose en el personaje de moda a cuyas tertulias asistían los más importantes intelectuales de la época. Lo irónico de esta mujer es que se burla del sentimiento, al grado de considerarlo repugnante, y la vida se venga de ella cuando ya viuda, rica y con setenta años auestas, conoce a Horace Walpole, apoderándose de ella un amor que brota como un "fuego insaciable". La respuesta del caballero es eludir "tanto sentimentalismo" de Mme du Deffand por considerar que era ridículo sostener un amorío con una mujer anciana y ciega, por lo que la desdén. Ironías del destino. En "El otro extremo", sigue la discusión en torno al sentimentalismo, que aprueba, pero sin llegar a los excesos.

En "Psicología dialectal", Reyes retoma su interés por las variantes de la lengua, que muestran una sensibilidad diferente al momento de seleccionar los vocablos para frases de uso común, para lo cual contrasta expresiones dichas por un mexicano y las connotaciones que van implícitas en ella. "Entre humoristas" presenta el contraste entre el humorismo del viejo y del joven, que aunque es "sanguíneo", aflora en la "plenitud burguesa de los cuarenta años", que dista mucho de lo que Reyes califica como "humorismo heroico, metafísico, romántico, trágico: el de Heine, que es perenne juventud, pálida esbeltez, pobreza sin lecho".⁶²

El último boceto es "Mal de libros", que hace referencia al mal de amores medieval y a la locura quijotesca, con la sutil diferencia de que este padecimiento lleva a componer un Quijote diferente, que sería la "Historia del ingenioso hidalgo que de tanto leer discurrió escribir [...]"; el leer llama al escribir, y éste es el mayor y verdadero mal que causan los libros".⁶³

⁶² *Ibid.*, p. 342.

⁶³ *Ibid.*, p. 343.

Sección VI: Yo solo

	Leitmotiv	Boceto	Tema
37	Re- flexiones personales	1. "La técnica y la imitación"	Cómo descubrió el autor algunas verdades esenciales de la vida.
38		2. "El problema"	El asombro ante el cuestionamiento sobre los fenómenos naturales planteados por la inocencia infantil.
39		3. "Los senderos de la inteligencia"	El deber de los padres por hacer que los hijos aprendan a tolerar las cosas horribles de este mundo.
40		4. "El coleccionista"	Discrimina las sonrisas y atiende sólo a las que reflejan el fulgor del pensamiento; así como los ojos, son ventanas de la conciencia.
41		5. "El mal tiempo"	Poema en prosa acerca de los efectos del mal tiempo sobre el escritor.
42		6. "La melancolía del viajero"	La nostalgia del fin del viaje que incita a continuar la travesía por la aventura de la vida.
43		7. "Romance viejo"	Cuenta toda la vida del autor.

La última sección de *Calendario* está caracterizada por el tono más personal que contamina todos los bocetos aquí incluidos. En "La técnica y la imitación (Análisis de un sentimiento confuso)", Reyes relata, de una manera que combina lo cómico con lo serio, lo que la experiencia le ha enseñado en torno a las verdades esenciales de la vida. Descubre, en su continuo andar por las faenas cotidianas y haciendo alarde de "al lugar que fueres, haz lo que vieres", cuán importante es imitar para poder desenvolverse con soltura en ambientes poco familiares, a sabiendas que no siempre se logrará lo que se imita. En "El problema", el autor evoca un recuerdo con su hijo pequeño que contempla el cielo trémulo de Madrid que

oscila en tonalidades con nubes negras y blancas. Un perro ladra constantemente y queda perplejo, al igual que Reyes y su hijo, quien al final le hace un planteamiento (que será el problema en cuestión) que lo saca de su asombro: “—Papá —y señalaba aquel caos—. ¿Y Dios ‘echa’ lo blanco y lo negro”.⁶⁴ Desconcertado, el autor divaga antes de responder, sin reparar que tanto el niño como el perro se alejan jugando, dejándolo abandonado ante el crepúsculo. En “Los senderos de la inteligencia”, prosigue con la relación filial y recalca el deber de los padres de enseñar a los hijos para que aprendan, cuanto antes, a tolerar las cosas horribles de este mundo.

“El coleccionista” hace hincapié en el valor de la sonrisa, contemplándola desde varias aristas, pues aclara que “los hombres suelen usar de la sonrisa como rípió social para llenar todos los huecos de la conversación, o suplir las frases rituales del saludo, la despedida, el agradecimiento, la enhorabuena y demás mecánica de la cortesía”.⁶⁵ Ante esta frivolidad, que raya en las falsas apariencias, Reyes desconfía de las sonrisas y sólo le interesan aquellas que se convierten en “el fulgor de un pensamiento solitario”, de un “pensamiento que tiene henchida la conciencia”. En la segunda parte, “Ahora colecciono miradas”, señala que por los ojos entra y sale la conciencia, de ahí el gusto por los ojos.

“El mal tiempo” repara en los estragos que producen en el escritor los cambios de clima; la primavera que invita a paseos urbanos y foráneos, en contraste con las bajas temperaturas del invierno, poniendo detalle al “hielo que ha llorado en las vidrieras” o “ciudades de azúcar o de bicarbonato de sodio”, que aluden a las heladas y nevadas que hacen que la gente se guarezca en sus casa, y se sorprenda porque anochece muy temprano por la tarde, lo que acorta el día. Finalmente, vuelve a salir el sol y es el despuntar de un nuevo día lo que

alegra, incluso, al aire que lo anuncia y a los mendigos que andan por las calles. Un pequeño poema en prosa que nos deleita con las imágenes que construye para relacionar su sorpresa ante el cambio del mal tiempo.

“La melancolía del viajero” plasma los sentimientos que afloran de cierta nostalgia por los lugares visitados, cuando uno termina un viaje y la tristeza que brota refleja la emoción que no quiere perderse por la ilusión de seguir descubriendo tierras desconocidas y continuar con el recorrido. Como lo expresa Ulises: “Los dioses me mandan recorrer todavía muchas ciudades, hasta que no encuentre la tierra de los hombres que ignoran el mar y que cocinan sin sal sus alimentos”.⁶⁶ La aventura de la vida incita al viajero a no truncar nunca su viaje para siempre gozar de lo descubierto en cada lugar.

El cierre del bloque termina con “Romance viejo”, que bien podría tomarse como un autorretrato y testimonio de vida. Una constante evocación de su vida itinerante por varias tierras que plagan de recuerdos su memoria, en una regresión que parte de hechos con carácter trágico, mencionando las pérdidas que hubo en su casa por la inundación del Río Santa Catarina, en Monterrey, hasta el brotar de la revolución que tuvo un desenlace funesto con la muerte de su padre. Inicia la etapa europea, también llena de incertidumbres y penurias debido a las decisiones de un gobierno mexicano que primero lo apoya y luego le niega todos sus privilegios. Es así como llega a España, siempre al sur, cargando familia y libros, aceptando que la vida lo irá curtiendo en esa lucha constante con las adversidades:

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...

⁶⁴ *Ibid.*, p. 350.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 352.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 357.

Después, pasé el mar, a cuestras 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 me sé muy bien lo que es: que ya me apuntan, que van a nacerme en el corazón las primeras espinas.⁶⁷

En Alfonso Reyes dialogan crítica y creación, poesía y erudición, así como la prosa y la poesía. En *Calendario* hemos podido apreciar cómo el autor reúne una serie de miniaturas ensayísticas íntimas que recorren una gran variedad de temas que versan y dialogan con el acontecer cotidiano del “voluntario de Madrid”, pero también del viajero del mundo que se detiene a contemplar la realidad para asirla y aprehenderla, para desentrañar sus más oscuros misterios. Dos aspectos resaltan en estos “apuntes cotidianos” que me interesa subrayar: el primero, la pluralidad de asuntos y temas abordados que reparan en cosas ordinarias, nimias, así como las de mayor trascendencia y excelsitud. El segundo, la expresión utilizada por la pluma de Reyes que está revestida de una gran riqueza léxica, una férrea tradición en la sensibilidad estética que nos remite al rigor clásico, pero que se reconcilia con la frescura de las vanguardias, así como la hibridez de modalidades lírico-narrativas que hacen del estilo de Reyes una sinfonía de imágenes y ribetes poéticos que sorprenden, cautivan y muestran su genio creador.

La obra literaria de Alfonso Reyes recorre una multiplicidad expresiva derivada de un afán por transitar en los registros del poema, el ensayo, la narrativa, la biografía, el teatro, la crítica literaria y la artística. Es su legado “la conjunción

⁶⁷ *Ibid.*, p. 359.

de la inteligencia con la sonoridad más honda del lenguaje. Una fiesta del idioma en la que la erudición funciona como una herramienta lúdica, una exploración en las opacidades y resplandores de lo viral y de lo intelectual.⁶⁸

⁶⁸ César Antonio Molina, “América: el deber de España”, *El País*, jueves 15 de marzo de 2007, https://elpais.com/diario/2007/03/15/opinion/1173913206_850215.html.

Bibliografía

- Alvar, Manuel. "Alfonso Reyes y España". *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, vol. 40, núm. 2 (julio de 1992), pp. 959-987. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v40i2.910>.
- Curiel, Fernando. "Reyes en Madrid". *Revista de la Universidad de México* 460. (Mayo 1989), p. 35-38.
- De la Colina, José. "Fósforo". En *Letras Libres*. 31 de enero 2010. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/fosforo>
- Espejo, Beatriz. "Alfonso Reyes y las maravillas de la prosa breve". En *Alfonso Reyes. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. Plaza y Valdés, 2004.
- Franco, Lourdes. "Un voluntario de Madrid". *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. 8, núm. 1 (enero-junio de 2020). <http://dx.doi.org/10.1913/iifl.adel.45.0.2007.1045>
- Jímenez, Juan Ramón. "Siluetas hispanoamericanas". *Revista Iberoamericana*, vol. II, núm. 4 (noviembre 1940), pp. 353-357. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/821/1061>
- Katz Kaminsky, Amy. "El *Calendario* de Alfonso Reyes y una nota sobre *Cartones de Madrid*". *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, vol. 22, núm. 1 (enero 1973), pp. 104-114. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v22i1.2813>
- Leal, Luis. "Teoría y práctica del cuento en Alfonso Reyes". *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVI, núm. 59 (enero-junio 1956). <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1965.2181>
- Malandain, Thierry. "Isabel d'Etchessarry". *Malandain Ballet Biarritz*, núm. 81 (enero-marzo 2019). https://issuu.com/malandainballetbiarritz/docs/mbb_numero81_p1235_black_web

- Molina, César Antonio. "América: el deber de España". *El País*, jueves 15 de marzo de 2007. https://elpais.com/diario/2007/03/15/opinion/1173913206_850215.html
- Monteleone, Jorge. "Alfonso Reyes, el conversador". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 11 (diciembre de 2003). https://www.cetycli.org/cboletines/monteleone_alfonso_reyes.pdf
- Perea, Héctor. *Alfonso Reyes: El sendero entre la vida y la ficción*. España: Instituto Cervantes/Fondo Editorial de Nuevo León, 2007.
- Pineda Buitrago, Sebastián. "Alfonso Reyes y la recepción inicial de las vanguardias en Hispanoamérica". *Valenciana*, núm. 24 (julio-diciembre 2019), pp. 51-73
- Pineda Buitrago, Sebastián. "Alfonso Reyes y la literatura vanguardista sobre la Gran Guerra." *Monteagudo*. 3ª. época, núm. 21 (2016), pp. 211-226.
- Reyes, Alfonso. "Historia documental de mis libros". *Revista de la Universidad de México*, vol. IX, núm. 7 (marzo de 1955). http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/6435/public/6435-11833-1-PB.pdf
- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Reyes, Alfonso. *Reloj de sol*. Tomo IV, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Reyes, Alfonso. *Simpatías y diferencias. Tercera serie*. Tomo IV, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Rius, Luis. "Alfonso Reyes en Madrid". En *Alfonso Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*. México: UNAM, 1981.

Sánchez-Reulet, Aníbal. "Alfonso Reyes". En *Revista Iberoamericana*, vol. XXV, núm. 49 (enero-junio 1960). <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1960.1953>

Souto, Arturo. "Reyes y los escritores españoles transterrados en México". En *Alfonso Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, pp. 231-232. México: UNAM, 1981.

Fragmentos a su imán

Eduardo Antonio Parra

Acaso el volumen de los escritos de Alfonso Reyes más "difícil de atrapar", es decir, el más extraño —oscuro— en lo que se refiere a intenciones y ejecución, *Calendario*, sorprende al lector desde las primeras páginas al carecer de la luminosidad y transparencia a las que el Regiomontano Universal lo ha acostumbrado en otras de sus obras, más unitarias, orgánicas y con una dirección claramente definida. Por supuesto, no me refiero al lenguaje, que es claro y preciso, como siempre, sino al significado de los textos.

Desde que inicia el apartado "Tiempo de Madrid" y recorre el fragmento de un discurso publicado en otro libro, y que aquí hace las veces de prólogo con el título "Voluntario (De un discurso en el Ayuntamiento)", donde Reyes asegura a sus oyentes que "lleva en su propio pulso un poco del ritmo del Madrid actual"¹ y se autotitula "voluntario" de la capital española, el lector comienza a darle vuelta a algunos interrogantes. ¿Este libro será un complemento de *Cartones de Madrid*? ¿Y por qué un fragmento de discurso a manera de prólogo o presentación? ¿Se trata de un volumen armado por pura "pedacería"? ¿Qué quiere mostrarnos Reyes en sus páginas?

Si bien los textos, ensayos, crónicas y perfiles incluidos en los *Cartones* son cuadros o murales bien definidos, cuyos trazos

¹ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 273.

delinean con precisión (y cierta alegría plasmada en el tono) lo que su autor quería expresar más allá de las palabras, basta leer las tres piezas iniciales de *Calendario* para advertir cierta aprehensión, tal vez pesimismo o angustia, en la mirada y el lenguaje de Alfonso Reyes al concebir y ejecutar la escritura.

En el primero, "Junto al brasero", durante una noche de invierno, atenazado por el frío, evoca la supuesta diversión de una noche de espectáculo de revista durante el verano. Se trata de una crónica extemporánea, donde los espacios y los hechos se recrean luego de varios meses y en una situación incómoda que sin duda influye en el estado de ánimo del narrador y es posible que asimismo modifique un poco el suceso, volviéndolo un tanto borroso a la luz de la memoria: lo que uno esperaría que fuera un pasaje agradable, recordado para neutralizar el mordiente frío del momento de la escritura, es en realidad el relato melancólico de una noche absurda, llena de deformidades, con ribetes oníricos tendientes a la pesadilla, donde las emociones de quien lleva la voz apenas se atenúan con el sentido del humor (negro) siempre presente, como único recurso para describir el ridículo ajeno:

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.

Llegan cuatro o cinco con una mujer de miniatura, gorrito verde y carita de musaraña. Ellos, hombrones morenos, color tabaco, zapatos blancos, caras iguales, serias.

Del otro patio, el piano automático nos acuchilla, a veces, con unas notas metálicas, desgarradas.

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.²

Es fácil imaginar la fama que este local de espectáculos habría merecido si Alfonso Reyes hubiera publicado su crítica croni-

² *Ibid.*, p. 276.

cada en los días siguientes de su visita. Y su reconocimiento como "hombre cortés" quizás habría, también, decrecido un poco. En la siguiente pieza, "Tópicos de café", la crítica despiadada continúa dirigiendo la visión del cronista, aunque esta vez reduce casi al mínimo sus intervenciones calificadoras al presentarnos, primero, un diálogo entre dos parroquianos que hablan entre sí pero no se dicen nada, y lo define como "un vago rumor de almas en limbo", como si nos diera a entender que ha descubierto el meollo de la trágica comunicación humana (antes de que Samuel Beckett difundiera el tema por todo el mundo a través de su obra). Enseguida nos presenta un monólogo de otro parroquiano que procede a la "revisión de los valores" nacionales, para concluir:

Es decir: sólo sabemos hacer lo absurdo. Porque aquí todo es al revés. Aquí sólo hacemos bien lo que no supone cultura previa, lo que no implica saber leer. Por ejemplo, matar toros, pintar... y escribir.

Y le centellean los ojos al buen señor.³

Llama la atención la última línea, que es, en sí, la única intervención del cronista: "Y le centellean los ojos al buen señor". ¿De alegría? ¿De malignidad? Reyes no lo dice. Pero lo que sí nos muestra en estos dos breves fragmentos es que los madrileños de café apenas si saben comunicarse entre ellos, y que cuando logran hilvanar más de un par de frases es para fustigar las costumbres propias, para señalar los errores de sus conciudadanos, para quejarse del país. Igual que en México. ¿Será por ello que Reyes se detuvo en este tópico madrileño? ¿Porque le recordó a su país y a sus paisanos? Por otro lado, las centellas en los ojos del hablante, ¿son porque criticar al prójimo le provoca satisfacción? ¿O se trata de furia? Alfonso Reyes no lo aclara, pero en estos dos apuntes de "Tópicos de café", sin descripciones físicas, casi sin contexto, consigue

³ *Ibid.*, p. 279.

configurar dos retratos de tipos madrileños, una muestra cabal de la existencia en la ciudad, y registrar dos aspectos de la idiosincrasia que le interesa, sin llegar a ocupar dos páginas de escritura, es decir, haciendo uso de una economía de lenguaje difícil de superar.

Minicrónicas, miniensayos, apuntes al vuelo, instantáneas personales, registro de momentos ínfimos, diminutos estudios de rasgos de carácter de los habitantes de Madrid, los textos incluidos en este volumen resultan por momentos muy semejantes a los que venían en dorso de las hojas de aquellos calendarios de antes, cuando, al arrancar la página correspondiente al día ya transcurrido, uno podía encontrar en el envés una viñeta, un chiste, un balazo informativo, una receta de cocina o un relato brevísimo. Así, "El consuelo", donde, al tratar de fijar otro tipo de la capital española, Reyes consigue configurar un verdadero pequeño cuento al trazar con nitidez la curva emocional de su protagonista —el padre de un amigo recién muerto—, sacándolo de su mutismo, haciéndolo hablar de lo que sabe y le gusta. Al mismo tiempo, traza con ello otro rasgo del carácter de los madrileños: "Sencillos, resultan retóricos por naturaleza; ignorantes, aprenden sabiduría a fuerza de oír, de ver y de hablar. Son maestros de la narración".

En el segundo apartado del volumen, "Teatro y museo", Alfonso Reyes centra la atención de sus reflexiones intempestivas en el ámbito del arte. Se trata, ahora, de textos ensayísticos, algunos bastante completos, donde destellan ideas audaces y brillantes, como en las líneas iniciales de "El drama":

El drama realista es imposible. Las palabras tienen muchos sentidos. No nos embrollemos: el drama realista es imposible.

Yo soy uno de tantos. Te encuentro en mi vida. Charlamos durante una hora. La urbanidad y demás nos impiden provocar incidentes; nos aconsejan huir y dejar huir. Los tratados de buena cortesía nos impiden hablar de cosas importantes en una primera entrevista. Nos despedimos, pues, sin que haya acontecido nada;

y el director de escena pasa a nuestro lado sin mirarnos; no le convenimos, no somos su artículo.⁴

Es decir, el realismo es imposible porque en la vida —por lo menos en la vida del autor y su entorno— lo que impera en el primer encuentro entre dos individuos es el sentido de la cortesía, los diálogos vacuos e intrascendentes (tal vez como el de "Tópicos de café"), eludir la confrontación. Por eso señala que el teatro supuestamente realista de Ibsen no lo es. Lo critica, como seguro igual hubiera criticado la narrativa de Dostoyevski en caso de haberla tenido en mente. Lo que queda en evidencia es el peso que la cortesía tuvo en la concepción de Reyes sobre la vida. Y parte de esa cortesía es el sentido del humor, herramienta indispensable para encarar el verdadero realismo: "¿Qué hay, pues, en el fondo de la vida humana, que sólo se deja empuñar por el humorista?"⁵ Sea negro, como ya lo vimos en "Tiempo de Madrid", o sea blanco o de cualquier color, el humorismo es el único camino para enfrentar la realidad sin vulnerar del todo la cortesía.

En "Los gestos prohibidos" vuelve a abordar la cortesía. Hay situaciones humanas desagradables, impresentables ante el público o el lector, que sólo se pueden abordar por medio del humorismo, como las funciones corporales: "En el estornudo sólo se puede fundar un chascarrillo",⁶ apunta, por ejemplo. Sin decirlo claro, Reyes alude aquí a la censura y, sobre todo, a la autocensura que debería tener el creador al momento de plasmar la realidad a través del lenguaje: "[...] los gestos prohibidos rondan inútilmente el castillo de la literatura".⁷ O lo que es lo mismo, establece los límites impuestos al realismo por la cortesía, límites que sólo el humor

⁴ *Ibid.*, p. 287.

⁵ *Ibid.*, p. 288.

⁶ *Ibid.*, p. 289.

⁷ *Ibid.*, p. 290.

tiene el derecho de transponer. Por esta razón, sólo rescata el humor de Rabelais o de Quevedo, quienes plasmaron esos "gestos prohibidos" en el contexto adecuado, el del humorismo. ¿Qué habrá pensado Alfonso Reyes, años después de *Calendario*, al leer el *Ulises* de Joyce?

En las demás piezas que integran "Teatro y museo" sigue reflexionando sobre lo prohibido y lo permitido en el arte, sobre lo que el arte es y lo que debería ser, como en su crítica "Contra el museo estático", o sobre lo que el arte fue y ha dejado de ser, como en "Motivos del *Laocoonte*", sobre el arte en estado de cambio, hasta formular un elogio de la improvisación, siempre y cuando ésta esté respaldada por la experiencia y el conocimiento de las técnicas.

Un apartado peculiar (más que los otros) de *Calendario* es "En la guerra". Tema que se aborda en la obra alfonsina sobre todo enfocado en la Revolución mexicana, por una cuestión generacional y familiar, esta vez se centra en la Primera Guerra Mundial, concluida poco antes de la escritura de estos textos. Aquí Reyes amplía sus horizontes estilísticos y compone una verdadera oda en prosa en "Guynemer":

Héroe representativo de la Gran Guerra, aviador casi niño, combatiente solitario, hijo predilecto de la victoria elegante, maestro de geometría celeste, primogénito de la raza de hombres del aire, diminuto corazón perdido de pronto en la luminosidad del éter sonoro. Y un día, hastiado del cielo material, del cielo metafórico que no le dejaba romper para siempre las ligas con la tierra, se arroja a morir entre las nubes y, en vuelo de transfiguración, desaparece.⁸

Con esta pieza, Reyes inserta su pluma en ese resquicio temporal en que el héroe se transforma en mito, y lo hace con el entusiasmo y la alegría con los que vio que los antiguos griegos lo hicieron en su oportunidad. Debe haberse sentido de verdad feliz al emular a esos autores que tanto estudió y

tanto admiraba, y esa felicidad se derrama en exclamaciones, metáforas e imágenes que, más que trazar un perfil o un retrato, construyen un mito perdurable (aunque en la actualidad pocos sepan quién fue Guynemer). Sin esa algarabía festiva, las siguientes piezas relatan instantáneas, postales de la guerra y la posguerra, apuntes que no alcanzan a tener la fuerza y la profundidad de la primera pieza del apartado, y sin embargo de pronto brillan con luz propia, como en "Rancho de prisioneros", donde los captores observan comer a sus rivales cautivos:

Y veían comer, en silencio, al enemigo: fríos, absortos, como se mira comer a los animales del jardín zoológico: al mono, al elefante, al ciervo y al avestruz, al zorro, a la oca. Así, con una sensibilidad renovada, virgínea, miraban comer al Hombre —que nunca hasta entonces habían visto comer.⁹

En el apartado "Desconcierto" —cuyo título parece reflejar el estado de ánimo inicial del lector de *Calendario*—, Reyes hace gala de su sentido del humor tanto en las reflexiones rápidas, al vuelo, que lo integran, como en las verdaderas fábulas que incluye. Inicia con una burla amable al ejercicio de ciertos impresores, para enseguida ensayar acerca de la necesidad de una pizca de caos en la vida cotidiana, más precisamente en el hogar por lo común bien ordenado. Caos. La desorganización real o aparente como resquicio de libertad:

La casa, la casa entendida al modo clásico, la casa como organismo perfecto, la casa como administración de la vida cotidiana requiere, cual todo organismo, un desahogo, una salida, es decir: un sitio reglamentado y admitido de desorganización. Como la razón es una de las maneras de la sinrazón, así lo ordenado, lo metódico, es una de las formas del caos.¹⁰

⁹ *Ibid.*, p. 309.

¹⁰ *Ibid.*, p. 314.

⁸ *Ibid.*, p. 303.

¿Y cómo no pensar en este libro al leer las líneas anteriores? Este *Calendario*, algo caótico, ¿no será una muestra de ese resquicio de libertad a la que alude Reyes en el conjunto de su obra, tan ordenada en los demás volúmenes? ¿No será el equivalente al cuarto de los trebejos al que se refiere con las siguientes palabras?:

El caos doméstico es, en su aspecto objetivo, un cuarto donde se amontonan, en informe masa, los testimonios fracasados de la ingratitud. Porque toda actividad es ingrata: su símbolo es el ave de presa, que come la carne de la víctima y arroja después el plumón. Estos objetos excrementales, que han rendido ya su provecho, tienen, en la casa perfecta, su cuarto, su templo.¹¹

“Objetos excrementales” reunidos en “un sitio reglamentado” en “la casa perfecta”. ¿Habrán latido en el subconsciente de Reyes estas palabras a la hora de reunir en un volumen las piezas que integran *Calendario*? La absoluta miscelánea de estas páginas, donde muchos de los temas abordados en los textos no presentan relación unos con otros —salvo la mirada y el estilo del autor— bien pueden dar esa impresión. Tal vez *Calendario* sea ese “espacio reglamentado” dentro de “la obra perfecta”.

Y enseguida, tras las fábulas “El último individualista”, “El perfecto gobernante”, “Diógenes”, “El cocinero” y “El origen del peinetón”, donde Reyes sonríe y hace sonreír al lector línea tras línea, nos presenta “Del hilo, al ovillo”, un relato con resonancias de los cuentos de Guy de Maupassant, y se divierte llevando a su protagonista por los caminos de la neurosis provocada por una nimiedad.

“Todos nosotros”, el quinto apartado del volumen es un manojo de textos reflexivos, ensayísticos, en los que el autor pone de manifiesto su preferencia de la razón por encima del sentimiento (“Un propósito”), enfila sus baterías en contra de

las lágrimas y la cursilería (“El otro extremo”) —en especial contra la costumbre de enseñar a los infantes a llorar leyendo, o a leer llorando, poniéndolos ante el libro *Corazón. Diario de un niño*, de Edmundo de Amicis—, para después entregarnos una anatomía del sentido del humor (“Entre humoristas”), con lo que, al sumar estas piezas, expresa un discurso muy bien articulado sobre su rechazo al sentimentalismo en literatura y sobre la equivalencia entre la razón y la vena irónica y humorística de los escritores en verdad maduros.

“Yo solo”, el último apartado del volumen, contiene, como su título lo sugiere, piezas más personales que develan algunos aspectos de la vida cotidiana de Alfonso Reyes. Semejan trazos olvidados, tal vez innecesarios para la configuración de un autorretrato; y sin embargo son reveladores. Luego de leerlos, conocemos más al autor en los momentos en que armó *Calendario*.

Sabemos, por ejemplo, que era un inútil para ciertas cuestiones prácticas, como la de comprar un poco de jamón (“La técnica y la imitación”), debido a la frecuentación del pensamiento abstracto más que del pensamiento práctico, en una pieza que tal vez sea una metáfora sobre los procesos de la escritura. Sabemos, también, que la convivencia con su hijo pequeño es una fuente de dudas (“El problema” y “Los senderos de la inteligencia”). Que las sonrisas lo habían decepcionado y prefería las miradas (“El coleccionista”). Que el clima adverso lo sumía en reflexiones oscuras y breves (“El mal tiempo”). Y que al regresar de un viaje siempre lo invadía la nostalgia (“La melancolía del viajero”). Sin embargo, en la pieza que cierra el volumen, “Romance viejo”, Reyes consigue dibujarse por entero, narrando su historia personal a la manera en que contó la historia patria en *México en una nuez*. Aquí, en tan sólo seis párrafos breves, nos entrega su biografía en lo que podríamos llamar *Reyes en un piñón*. Con breves trazos cuenta su salida del país, la muerte de su padre, su trabajo en España, su desempleo, para concluir:

¹¹ *Ibid.*, pp. 314-315.

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 me sé muy bien lo que es: que ya me apuntan, que van a nacerme en el corazón las primeras espinas.¹²

“Las primeras espinas”. Alfonso Reyes plasma en estas líneas la evidencia del primer cambio permanente de estado de ánimo. La llegada de la madurez con todas sus cargas. Es el anuncio de una nueva postura —¿la definitiva?— ante el mundo y ante la vida.

Acaso por eso sintió el impulso de permitirse un poco de desorganización “controlada”, un poco de caos dentro de su obra. Quizá por ello se permitió reunir en volumen la pedacería de su producción acumulada en los cajones de su escritorio hasta ese momento y conjuntar este volumen que al principio desconcierta al lector por su aparente falta de unidad, por su falta de dirección.

Pero, ¿en realidad carecen de unidad y de dirección estas páginas? Tal vez no. Es posible que al acomodar los apartados y las piezas que las integran, Reyes haya pensado que por detrás de las palabras latía un sustrato unitario en textos tan disímboles. Que en este “espacio de trebejos” de su obra el lector podría hallar la esencia de sus obsesiones, de sus reflexiones repentinas, de lo que él veía en detalles aparentemente banales, de lo que aprendía de ellos, de sus procedimientos de escritura, de sus dudas y certezas, y que su mente sabría aglutinarlos como los fragmentos ferrosos que se aglutinan en torno a un imán. O tal como algunos detectives hurgan entre los desperdicios de un sospechoso para seguir sus pasos y aprender de su personalidad.

Tal vez. Lo cierto es que cualquier lector emerge de la lectura de *Calendario* con más conocimiento de su autor que de cualquiera de sus demás libros.

Bibliografía

Reyes, Alfonso. *Calendario*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

¹² *Ibid.*, p. 359.

Calendario. Una teoría de las horas
en Alfonso Reyes

César Benedicto Callejas

Para Alicia Reyes,
con inmensa gratitud

Para Minerva Margarita Villarreal,
con profundo cariño

1. Vísperas

La primera vez que consumí mis exiguos ahorros para comprar una primera edición de un autor de otra época, mi padre profetizó que aquello era el comienzo de una suerte de locura: "quien compra un libro que no es para leer sino para guardar, seguramente está loco". Desde luego que, en eso, como en muchas otras cosas, tenía razón y es claro que el acto de atesorar tiene mucho de sinrazón y mucho de demencia, especialmente si se trata de libros. En aquellos mis catorce años, me compré un libro de 1913: un modesto texto de historia de México escrito por don Justo Sierra para uso de estudiantes de primaria; sus condiciones eran deplorables. El libro, ya restaurado, sigue envejeciendo en la estantería de mi biblioteca, en el rincón del retiro donde convive con otros ilustres tomos de generaciones anteriores y de autores de muchas épocas; un rincón poco visitado pero también el más protegido del polvo y las manos sucias —me viene a la

memoria aquel "Quita tus sucias manos sobre Mozart", de Manuel Vicent—. Uno se lo puede imaginar: los provecos habitantes del rincón ya no están para esos trotes y mucho mérito hay en su sobrevivencia heroica, en su muda resistencia en el tránsito de guerras, migraciones, dueños y estanterías, porque en ellos hay una triple hazaña que narrar. La primera, la más obvia y natural, es la que el autor dejó plasmada en sus páginas; la segunda, menos evidente y a veces más compleja, la de la lucha del autor por la creación del texto y, la última, la del objeto, el libro que luego de mil peripecias, de un modo inexplicable, llegó a nuestras manos. Esa última es lo que bien podemos llamar un rompecabezas sin instrucciones y la única de las tres que testimonia una saga aún sin terminar. Si el libro dado a la prensa se ha convertido ya en un universo perfecto pero cerrado ya en sí mismo, y si la prehistoria del mismo, que cuenta un fragmento de la biografía del autor y de su circunstancia, es ya hecho pasado, a veces por descubrir y escribir pero de cualquier modo ya consumado, el libro sobreviviente en mi librería aún tiene una enormidad de tiempo por delante, una épica aún por crear hasta que la entropía a la que todo y todos estamos condenados lo reduzca a polvo y a nada.

De entre todos esos libros que constituyen el memorial de mi biblioteca, hay un pequeño tomo, restaurado y encuadernado en piel: la primera edición de *Calendario*, de Alfonso Reyes; en la primera página, con lápiz, al margen superior derecho dice: "Obsequio del Dr. James W. Robb", y más abajo, con tinta azul, una dedicatoria que dice: "A César y Adriana en este aniversario de amor con el cariño de su Alicia Reyes. 4 de agosto de 1994". La dedicatoria se debe a que tomando el café con mi maestra en la Capilla, platicábamos que hacían entonces dos meses que, en ese preciso lugar, me había casado por el civil. Ha sido uno de los regalos más prodigiosos de mi vida y en especial ese pequeño volumen porque, bien visto, constituye una peculiar teoría del tiempo vital en la pluma de Alfonso Reyes.

El libro, pequeño, ligero, rústico, está publicado por Cuadernos Literarios; según datos del volumen fue impreso en Ciudad Lineal, Madrid, en 1924, y lo acompaña un retrato de Alfonso Reyes por Moreno Villa. Ciudad Lineal se encontraba entonces en las afueras de la capital, se trata de una urbanización que nació como un proyecto que siguiera las líneas ferroviarias e inspirado en los principios socialistas de organización y producción; en cierto sentido, se trataba de un formato de ciudad ideal en el que convivieran de manera ordenada las áreas productivas, de esparcimiento y residenciales; comenzada a finales del siglo XIX por Arturo Soria, para la época en que se imprimió el pequeño volumen, ya estaba en completo funcionamiento. El libro anuncia que del mismo texto se habían impreso cien ejemplares en papel de hilo; por su parte, la contraportada expone el sentido y meta de los Cuadernos Literarios:

En el propósito de los Cuadernos Literarios está el responder con la fidelidad posible a las corrientes espirituales, quizá un poco antagonicas, para vistas de cerca, que se van marcando en nuestros días. Junto a la obra del hombre consagrado, con personalidad definida, cabe aquí la tentativa del escritor joven que ve claro su propósito. Pretenden, en suma, los Cuadernos Literarios ser un reflejo de la vida literaria contemporánea, sin reducirla al círculo intelectual de un grupo, de una tendencia o de un país.¹

En aquellos días, Reyes tenía 35 años y los textos reunidos en *Calendario* serían de un par de años antes; no era todavía un "hombre consagrado", pero sí era ya un autor conocido y, sobre todo, lo que ya podríamos llamar un hombre de letras que había aprendido a vivir de la pluma y en ella ponía su impulso; visto de esa manera, ejercía con éxito su vocación —la literatura—, y también con fortuna, su oficio —la diplomacia—. Llama la atención que el librito, al uso de la época, termina con una llamada publicitaria; por un lado, anuncia

¹ Alfonso Reyes, *Calendario* (Madrid: La Lectura, 1924), cuarta de forros.

los primeros seis cuadernos literarios: Pío Baroja, *Crítica arbitraria* (1,00 pta); Santiago Ramón y Cajal, *Pensamientos escogidos* (1,50 ptas); D. De Regoyos, *España negra* (1,75 ptas); Ramón Menéndez Pidal, *Un aspecto en la elaboración del "Quijote"* (1,50 ptas); Alfonso Reyes, *Calendario* (2,25 ptas), y J. Moreno Villa, *Comedia de un tímido* (1,25 ptas);² asimismo, anuncia los títulos por venir de entre cuyos autores se ofrecen Enrique Díez-Canedo, Eugenio D'Ors, R. Gómez de la Serna, Gerardo Diego, J. Gutiérrez Solana, A. Machado, M. De Falla, J. Ortega y Gasset, F. García Lorca, Corpus Barga, Gabriel Miró, R. Pérez de Ayala, P. Henríquez Ureña, Jorge Guillén, Enrique de Mesa, E. Gómez de Baquero, Pedro Salinas³ y un enigmático etcétera. Entre los publicados, los nombres de Baroja y de Ramón y Cajal apadrinan a esos nuevos valores o que llevan corto camino andado; destaca que sea el volumen de Reyes el más caro y que entre la prometedora nómina de futuros libros veamos prácticamente a toda la generación; dimensionemos: algunos han sido olvidados pero conviven con Ortega, García Lorca y Machado, ahí se anuncian Salinas, Díez-Canedo y Pedro Salinas.⁴

El llamado comercial termina anunciando que los libros sólo se venden en La Lectura, Paseo de Recoletos 25, Madrid. Para nuestra fortuna el inmueble todavía existe, desde hace muchos años alberga la Fundación Mapfre, pero en esa época y desde algunos años antes el Palacio del duque de Elduayen, también conocido como el Palacio del Marqués del Pazo de la Merced, era la sede de la librería y editorial La Lectura; de hecho, en la fachada, el ayuntamiento de la ciudad ha fijado una placa donde se lee: "En esta casa se encontraba la editorial La Lectura que publicó en 1914 la primera edición de *Platero y yo*, del Nobel Juan Ramón Jiménez (1881-1958)". El edificio

tiene solera, desde luego, pero Reyes ya estaba ubicado en el mundo literario y editorial de España en el año de la edición de *Calendario*. Don Alfonso había terminado ya su misión diplomática en ese país, la publicación lo encontró en México en el debate sobre su siguiente destino, se hablaba de la Argentina, para donde fue nombrado pero que no se concretó; al final de ese año lo encontramos de vuelta en Villa y Corte como representante del presidente Álvaro Obregón ante el rey Alfonso XIII para ofrecer los buenos oficios de México en una eventual negociación con las tribus rebeldes del norte de África. La gestión, como le comentó el diplomático en su oportunidad al Presidente, no tenía visos de progresar, después de todo, si el Monarca aceptaba negociar primero debería reconocer a los clanes como fuerzas beligerantes y ello terminaría en una discusión sobre la independencia o al menos sobre algún estatuto de autonomía. El astuto mandatario mexicano lo comprendía y le tenía sin cuidado, lo que buscaba era un acercamiento con el gobierno de España y eso fue lo que obtuvo. La predicción de Reyes se cumplió y también las expectativas de Obregón: Alfonso XIII reconoció el gesto y aunque no aceptó la mediación sí expresó su caluroso agradecimiento; acto seguido, Reyes se traslada a París como representante de México. El todavía joven Alfonso ha entrado ya en madurez de oficio.

Así, el pequeño volumen que me obsequió nuestra todavía llorada Alicia es en realidad una diminuta máquina del tiempo, un objeto que guarda el retrato del momento en que Alfonso Reyes ha dejado ya la etapa heroica de los *Cartones de Madrid* y de *Visión de Anáhuac*, ha aprendido a valerse de la pluma y comenzado la era de la consolidación de su personalidad, su estilo y su presencia.

² Alfonso Reyes, *op. cit.*, portadilla.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

II. Laudes

Don Alfonso llamó a *Calendario* "libro de notas en prosa (y aun poemas en prosa)".⁵ Hay una nota distintiva del carácter del escritor respecto de sus obras, una especie de modestia que le impide hacer alarde de su trabajo; para Reyes, sus libros son notas, apuntes, versos, estudios... En tal sentido, *Calendario* es una colección de notas, cierto es que algunas de ellas se sitúan entre lo mejor, lo más expresivo y más íntimo de la literatura reyesiana —verbigracia, "Romance viejo", que cierra el libro—. Reloj sin números, el libro, a confesión de su autor, se hizo con base en una selección con criterios más bien emocionales y estéticos y no se consideró un método cronológico, así que, por otra parte, escribió: "Aún no me acostumbraba yo a fechar todas mis páginas, y no veo el objeto de emprender laboriosas buscas en este sentido. Algún caso será muy fácil, pero otros serán complicados y el resultado no compensará el esfuerzo..."⁶ Y en efecto, no compensa el esfuerzo porque este *Calendario* es un Libro de Horas, las Muy Ricas Horas de don Alfonso Reyes, pero no son una crónica ni un memorial. El libro conjuga las impresiones del primer Madrid, el de los años duros y también el segundo, el del diplomático; se añaden algunos textos que se habían quedado fuera de la estampa pero que habían sido escritos en los años previos al exilio.

Al final de su índice, el libro indica que fue terminado de organizar el 23 de octubre de 1923,⁷ pero salió de la imprenta cuando Reyes había ya vuelto a México. La corrección de las pruebas estuvo a cargo de Enrique Díez-Canedo; el 8 de julio, el encargado de negocios que don Alfonso había dejado en Madrid, Alfonso Herrera, le telegrafía informándole que

le hará llegar por correo los primeros ejemplares del libro; sin embargo, él mismo los encuentra en México: uno en manos de Guillermo Jiménez, el 21 de julio, según precisa en *Historia documental de mis libros*, y el 13 de agosto compra un ejemplar más en la librería Porrúa; en él hace las anotaciones de las principales erratas.⁸

Reyes fue minucioso en el registro de sus libros, pocos autores se dan el lujo de escribir sobre su obra como un objeto separado de sí mismos, desplazándose al área del observador y, si ello es posible, actuando como sus propios críticos heterónomos. En *Historia documental de mis libros* clasifica a *Calendario* dentro del capítulo de "Literatura personal, inventiva y de creación" de su era española, donde además de este libro figuran *Cartones de Madrid*, *Visión de Anáhuac*, *El suicida*, *El plano oblicuo*, *El cazador* y lo que después se reuniría en *Las vísperas de España*.⁹ Si atendemos a la clasificación general que propone, donde figuran como los demás rubros: poesía, a la que llama fiel compañera; filología y erudición; ediciones; literatura periodística; traducciones y varia, debemos conceder que son los dos primeros los que constituyen su obra personal, íntima si se quiere, y el núcleo de su actividad creadora. Hay en Reyes siempre algo que se niega a desligarse del pasado, es un hombre de relicarios y talismanes, de grabados y detalles, que va dejando en su obra su paso por el tiempo y su permanencia en él.

III. Completas

Calendario es la liturgia de las horas de la literatura reyesiana; una especie de lectura del tiempo, tanto un calendario como un reloj, una marca en las épocas y en la lectura del devenir del hombre que va comprendiéndose como obser-

⁵ Cfr. Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXIV (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 244.

⁶ *Idem*.

⁷ Alfonso Reyes, *Calendario* (Madrid: La lectura, 1924), p. 183.

⁸ Cfr. Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXIV (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 245.

⁹ Cfr. Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 194.

vador, sustrato principal del escritor; se trata de la presencia del autor en un mundo que se va desvaneciendo y del que goza dejando constancia más que a través de un retrato, de una interpretación. El primero de sus capítulos es consistente con ese sentido, "Tiempo de Madrid" ha ganado cierta celebridad por la osadía de Reyes, frente a Manuel Azaña, proclamándose "voluntario" en Madrid. El hecho es, por ahora, que en ese pequeño texto de apertura en un discurso ante el Ayuntamiento, don Alfonso expone su vinculación con la ciudad del Manzanares:

Tiene el gusto de dirigiros la palabra un vecino de la Villa y Corte, que hace ocho años disfruta de su hospitalidad fraternal y su trato incomparable. Confundido durante mucho tiempo entre los trabajadores literarios, ha tenido la suerte de recorrer la vida multánime de la ciudad fuera de los estrictos carriles oficiales, en casas y calles, iglesias y teatros, plazas, jardines y parques, ateneos y cafés, redacciones y bibliotecas, centros de investigación y posadas de estudiantes; porque los azares afortunados le han permitido abarcar un campo de experiencias que va desde el Palacio Real —corona simbólica de Madrid— hasta ese pintoresco caos del Rastro, donde los últimos despojos de la vida humana parecen precipitarse en un metafísico desorden que es toda una fábula sobre la vanidad de las cosas humanas y el retorno del polvo al polvo. Así, puedo aseguráros que lleva en su propio pulso un poco del ritmo del Madrid actual.¹⁰

En la primera edición, el texto aparece sin ninguna nota aclaratoria, al momento de su incorporación a la edición de las *Obras completas*, Reyes aclara, como lo hará también en *Historia documental de mis libros*, que el discurso se había pronunciado el 20 de octubre de 1922, ocho años y dieciocho días después de su primera llegada a Madrid; asimismo, el mismo texto se vuelve a publicar en *De viva voz*, de 1949, donde expone una disección más amplia de su circunstan-

cia.¹¹ En todo caso, Reyes pone a punto el reloj y desde la primera página establece el tiempo sobre el que versará el libro misceláneo que ofrece y también su intención: registrar e interpretar el pulso de un momento más vital que histórico, las voces de la calle y las del diccionario, el aroma de un Madrid que se le va y al que no puede ya renunciar sin alguna lágrima en los ojos y una estrella en el bolsillo.

Pero Reyes no sólo cubre el mundo sino también a sus protagonistas, y entre ellos, dos grupos: su propia generación y el hombre de la calle, de a pie, de todos los días. Sobre los colegas con los que comparte mesa y pluma, dibuja el espíritu del cuerpo como extraña cofradía, pero sobre todo, la manera en que las circunstancias los han ido moldeando: sus temas comunes y sus respuestas particulares. En uno de los capítulos del libro, denominado "Todos nosotros", toca aquellos aspectos; así, un pequeñísimo artículo, "Entre humoristas", vuelve sobre el Arcipreste de Hita, esta vez en torno a su sentido del humor, y antes del remate del texto desarrolla la idea de que para tenerlo es necesaria cierta maduración; se refiere a personajes literarios para destacar la solemnidad de la juventud y la gracejada de la madurez, sabe que él y los suyos, "todos nosotros", van entrando en la época en que no hay bromas inocentes, en que el mundo tampoco es tan serio y que aquellos que han sobrevivido a la era heroica del Madrid de la pobreza son quienes bien pueden reírse del mundo y de sí mismos; por eso, al retornar sobre el mundo del Arcipreste, dice:

Pero es que hay otro humorismo heroico, metafísico, romántico, trágico: el de Heme, que es perenne juventud, pálida esbeltez, pobreza sin lecho. Al contrario del humorismo del Arcipreste de Hita, que recuerda la situación —casi oficial y administrativa— del clérigo barrigudo que se arregla con el ama. (Aquí prescindo del enamorado de doña Endrina, y supongo que el Arcipreste es "el otro".) Hay un humorismo que come y duerme, y ése sazona

¹⁰ Alfonso Reyes, *Calendario* (Madrid: La Lectura, 1924), pp. 9-10.

¹¹ Cfr. Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 274.

con los años. Hay un humorismo que reza y canta, y ése no sazona, sino que galvaniza la vida en un frío de acero, de espada.¹²

Conforme en el libro va dejando su huella, Reyes se va adentrando en esa expulsión del pasado, mitificado y dulcificado, hacia un futuro que luce mejor pero que no deja de ser incierto. El pasado es para don Alfonso una especie de Arcadia feliz; como interesante mecanismo de defensa, recupera las cosas gratificantes y se reconstruye a partir de las más dolorosas, entre ellas, la que más suele zaherirlo es la experiencia de la muerte, la partida de los seres queridos y no sólo de los cercanos. Quisiera Reyes vivir siempre en los años previos a 1913, eternizar aquella juventud en que todo era posible, todo eran retos y los podía mirar por encima del hombro, pero sabe que fue la experiencia de esa pérdida la que lo ha hecho hombre y la que lo ha hecho escritor; no teme al futuro, tiene recursos suficientes para hacerle frente, pero mantiene siempre una mirada melancólica en el ayer que es su refugio. En *Historia documental de mis libros*, cuenta el deceso de Pedro Magro, filólogo con quien editaba para La Lectura.¹³ De su muerte, Reyes construye una reflexión sobre la piedad, no se acerca al inefable misterio del adiós sino del consuelo para los que se quedan; sabe que su tribu habrá de dispersarse y fenecer, pero lejos de atormentarse por ello, abre su pecho para alcanzar la compasión y el acercamiento al otro:

Era la hora sin consuelo; la ácida madrugada esparcía sus luctuosas cenizas. Veíamos desde la ventana la procesión de farolillos en pena y la calle de piedra sorda. En la estancia próxima temblaban los cirios. Y ese sople helado que nace del miedo de la noche, hasta en mitad del regalado verano, se nos iba entrando por los huesos. En una hora así podemos morirnos, a la sollicitación más inefable;

parece que basta —en una hora así— el guiño lejano de las estrellas para que se nos escape el espíritu por la boca.¹⁴

Es una forma de domar la muerte, sumirla en el escenario donde las cosas suceden; tiempo de vivir y tiempo de morir que conforman el ritmo en ese espacio urbano y existencial. Sin embargo, toda la tensión espiritual acumulada, la vivencia y la ocurrencia se resuelven en un solo instrumento salvífico y también protector: la palabra. *Calendario* es un libro dedicado a los momentos, a los instantes, también a los lugares, pero sobre todo a las palabras, al jugueteo de todos en el ímpetu de comunicarse y en la manera en que el autor, como artífice, congela las expresiones para darles forma literaria. Uno puede encontrar a Reyes como escritor entregado a su oficio, pero ya no en la vertiente heroica, sino en la del gozo de entregarse a la observación, a la escucha, en fin, al fino ejercicio de la tarea que lo complace y divierte. Un pequeño retrato de la calle, una captura instantánea de la mesa de junto, de la banca del parque, da cuenta de este divertimento en torno a la expresión hablada y su transformación en palabra literaria:

Dos tipos de charlas de café: todo Madrid en ellas, por la playa seca de Alcalá:

- ¡Hola!
- ¡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...
- ¡Quía, hombre!

¹² Alfonso Reyes, *Calendario* (Madrid: La Lectura, 1924), pp. 148-149.

¹³ Cfr. Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXIV (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 211.

¹⁴ Alfonso Reyes, *Calendario* (Madrid: La Lectura, 1924), pp. 23-24.

—¡Anda! ¿Y éste? ¿Qué se ha figurao?

—¡Bueno, hombre, bueno!

—¡Pues hombre!

(*Da capo.*)

Así, a veces, durante varias horas: vagas alusiones en torno a una realidad que escapa a la mente misma de los que quisieran asirla. Una tenuísima corriente de evocaciones pasa cosquilleando el espíritu. No se define nada. Precisar, duele. —¡Oh, voluptuosidad! Rueda, por las terrazas de Alcalá —calle arriba, calle abajo—, un vago rumor de almas en limbo.¹⁵

Porque la escucha de la calle provee de literatura pero no es literatura por sí misma; necesita el labrado fino, casi invisible, y la finalidad de hacerlo legible para que este viejo diálogo que segundos después, horas después o a lo mucho al día siguiente, habría sido olvidado por sus protagonistas, se vuelva perpetuo y pueda ser repetido al infinito; abuelo viejo del cantinfleo, este diálogo invoca el sentido lúdico de las letras de Reyes que, a veces, no pocas, se precia de ser juguetona y traviesa: pero hay oficio. Hace algunos años, lo recuerdo siempre con una sonrisa, tomaba café en una de las librerías con cafetería que desde hace unos veinte años modificaron el mercado librero nacional, a ellas acuden tanto quienes van desde luego a surtir de lectura y luego son incapaces de soportar la larga espera hasta casa para romper el celofán que envuelve sus adquisiciones, como quienes van sólo a tomar café disfrutando del escenario que no deja de dar cierta categoría; aquella vez, de la mesa de junto, una señora le dice a la otra:

—Mi marido es el hombre más analista del mundo.

A lo que la amiga segura y confiada responde:

—Claro, si siempre ha sido muy inteligente.

La vida está hecha de retazos así y Reyes los atrapa y los convierte en memoria siempre viva, el diálogo vuelve a ocurrir

en cada ocasión que el lector lo invoca y se apodera de él para atraerse las memorias de los girones de voces que también ha recuperado de la calle. En 2001 mi esposa y yo estábamos comiendo en el café Gijón de Madrid, todavía en vida de Alfonso el Cerillero, entonces, cuando mi mujer hacía alusión a una falsa edad madura, en nuestros entonces treinta y un años, el camarero le dijo:

—Pero señora, si está usted guapísima.

Mi esposa contestó con un mexicanísimo, “¡Gracias!, ¿qué se toma?”, a lo que el mesero respondió con el peculiar y tosco estilo madrileño:

—Señora, mejor regáleme un traje que le sale más barato.

Ése es el secreto de las Ricas Horas del *Calendario*: la concreción de las voces en momentos literarios que conjugan la observación y la gracia de quien se ha dado a la tarea de hacer suyo ese ambiente que ama, pero que sabe está destinado a abandonar algún día. *Calendario*, sin embargo, no se limita al marco de la ciudad del Manzanares; se pasea por el tiempo y por las letras, por la historia reciente y por la antigua pero siempre en referencia a los días en que habitó la urbe. No era Madrid su destino al salir de México, lo fue París, al que llegó con la conciencia de sanar raíces y de disfrutarlo mientras durara, y poco que fue: la Gran Guerra lo expulsó de aquel primer paraíso. El hecho bélico acompañará a Reyes durante toda su vida. Educado en el ejemplo de su padre, militar victorioso y derrotado, creció escuchando relatos de guerra; su primera aproximación a ella es, así, casi mitológica, pero su enfrentamiento es devastador: la primerísima etapa de la Revolución mexicana arremete en su contra y le roba fortuna, patria y familia; luego, la Primera Guerra Mundial lo lanzará fuera del París que soñó y acarició por años; el alzamiento fascista en España le permitirá socorrer a sus amigos en desgracia del mismo modo que veintitantos años antes lo hicieron con él, pero le demuestra

¹⁵ Alfonso Reyes, *op. cit.*, pp. 23-24.

que no basta tener razón y estar de lado de los justos para resultar victorioso; por último, la Segunda Guerra Mundial lo encuentra en madurez y constituye el remate de su aversión por las conflagraciones. Dentro de *Calendario* hay un capítulo especial para la Gran Guerra; de nuevo, no se ocupa de ella como historiador o como politólogo, sino que aborda su núcleo humano: el de las palabras. Por ejemplo:

Cada dos o tres días, vuelta a la misma pregunta y a la misma respuesta. Los oficiales decían su nombre y el número de su regimiento, pero se negaban a decir dónde habían sido movilizados, concentrados, destacados: "Nos lo prohíbe la ordenanza."

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 también 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.

—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".¹⁶

Porque en aquella época Reyes aún guarda el hábito de la heroicidad bélica; la guerra es en aquellos días todavía un medio, brutal, de saldar cuentas donde el honor y la humanidad tienen cabida. Es decir, no guarda don Alfonso nunca reverencia por la guerra, pero sí por los militares; será a partir de la Primera Guerra Mundial que habrá testificado el cambio profundo en aquello que algunos llamaron alguna vez arte. Desde luego,

¹⁶ Alfonso Reyes, *op. cit.*, pp. 80-81.

la muerte del ideal le queda claro con el fascismo, en particular con el nazi. Al referirse a la exposición de arte filo soviético que presentó Diego Rivera en 1956, Reyes apunta:

Y Diego (¿sin darse cuenta de lo que dice o creyendo hacer un elogio?) suelta dos prendas terribles: que han aprendido el homicidio sin odio (¡horror!), y que al enemigo, descargándose sobre los latinos, le llaman *fascista*, pues ellos se llaman ya nacional-socialistas, o sea *nazis*.¹⁷

De cierta manera hay algo de jesuítico en el pensamiento y en la vida de Alfonso Reyes, en algunos momentos de su vida, al modo de Loyola, podría ser su divisa: *Militia est vita hominis super terram*, incluso, tiene bien seleccionada su arma:

[...] me siento tan soldado de caballería, tal vez por oscuras fuerzas hereditarias [...]

El arma romántica, ya se sabe, la de los poetas a caballo; la última supervivencia de la ingenua Historia Natural (toda la filosofía heroica y graciosa de Buffon, toda la imaginería en estilo *pompier*, a lo Meissonier), que hoy van expulsando de la Guerra los nuevos engendros 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...¹⁸

Hay que hacer notar que muchos de los temas que Reyes tratará a lo largo de los años se muestran en potencia en *Calendario*: es la suma de su tiempo; incluso, algunos de sus textos se refundieron posteriormente en otros volúmenes como *De viva voz*, por ejemplo, y sus temas recibieron añadiduras y correcciones a lo largo de las décadas. Este saldo, el guerrero, se asoma desde la memoria todavía tibia del padre caído, de

¹⁷ Alfonso Reyes, "Diego allende la Cortina", en *Anekdótico inédito*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXIII (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), p. 386.

¹⁸ Alfonso Reyes, "Teoría del sable", en *Páginas adicionales*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXIV (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 600.

su honra y de su furor patrio; con el tiempo, el rostro de la devastación, la falta de humanidad de los métodos y la venalidad de las batallas, ese asesinar sin ver a los ojos al enemigo, ese homicidio multitudinario de civiles inocentes desde las alturas de la aeronave, serán imperdonables y extinguirán, sólo en cierto modo, la reverencia a la casta marcial aunque la imagen del padre será siempre venerada.

En *Calendario* se honran los principios fundamentales del ensayo, ser omnicomprendido y nunca ser exhaustivo, es literatura en estado puro y no documento académico; por eso, el todavía joven Alfonso se da el lujo de jugar con el humor, pero, ante todo, define su método y su estilo para el ensayo breve: contundente y directo, en el que todo tema cabe y todo juego se torna serio, en el que ningún aspecto es tan grave para no alcanzar su dosis de risa. Reyes escribiría mucho sobre el arte editorial; los libros —tanto como la literatura— son su pasión y si no fuera por su enorme ansia de vivir, diríamos que su vida, tratará sobre sus buenos editores, Calleja, por ejemplo, y sobre aquellos impresores que lo asatearon con erratas inconcebibles y algunas de ellas cómicas; pero siempre los tendrá como artistas concienzudos y eficaces, artífices de literatura que permiten el acceso a las letras de los escritores. Es sobre las erratas que el regiomontano suele disertar con entera libertad, ya doliente o bien en medio de sonrisas y hasta reconocimiento, es paciente y tolerante con ellas, de algunas aprende y otras le serán fieramente aborrecidas:

Joaquín García Monge puso al frente de su edición ciertas palabras tomadas del prólogo con que Francisco García Calderón presentó mis *Cuestiones estéticas* y de un artículo que éste había enviado al *Figaro* de La Habana por febrero de 1914. El 10 de marzo de 1917 me remitió los primeros diez ejemplares, disculpándose de que, en la página 7, renglón 4º, dijera: "La historia, obligada a descubrir nuevos mundos...", donde mi original decía: describir. Me gustó la errata, y la adopté decididamente en las posteriores ediciones.

Yo he sufrido mucho con las erratas. Toño Salazar me ha hecho una caricatura en que me presenta como un San Sebastián

acribillado de flechas, que son erratas. Ya he dicho que el libro *Huellas* ("colección de erratas con algunos versos", según Ventura García Calderón) me metió en cama con fiebre. Pero también debo a las erratas algunos involuntarios aciertos, como el que acabo de mencionar.¹⁹

Para el momento de la publicación de *Calendario*, Reyes no tiene dudas sobre su lugar en el mundo, es lo que con toda certeza puede llamarse un hombre de letras: no sólo escritor, no sólo intelectual y un poco editor, es decir, se concibe a sí mismo como un organismo que produce literatura a partir de su consumo vital, una especie de entidad intermedia entre el mundo y el libro. Y la errata, como fenómeno editorial, no le es indiferente sino que es parte de la existencia; ese San Sebastián martirizado se lo toma con humor no sólo porque sabe que es inevitable, sino porque siendo parte del cotidiano es también el mundo del lector y del hombre de todos los días; así, el autor se apodera de todo cuanto es y cuanto atañe al ser humano. En ese sentido, don Alfonso traspasa la frontera de lo literario para pasar a lo vivencial, sus palabras son símbolos de la vida y sus palabras se nutren de cuanto lo rodean. La dimensión literaria de Reyes, entonces como ahora, se basa en la destrucción de aquel espacio que divide la cultura de la existencia, el arte de la vida, para conformar un todo armónico como un sentido de aspiraciones de cuanto se escribe, una especie de ideal, afirma, hecho de bien y de belleza. Respecto de este asunto de los editores, los impresores y las erratas, dibuja con mucho arte una simpática broma literaria:

El sino del impresor "amateur" es la desdicha.

Tenía que imprimir una Doctrina Cristiana que empezaba con la frase "Dios hizo el mundo en siete días"; y quería a toda costa emplear en el libro sagrado la mejor capitular que tenía: una hermosa mayúscula de misal, vestida de rojos y oros vivos, con

¹⁹ Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXXIV (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 179.

ángeles azules y festones de flores, bandas y columnas simbólicas, pájaros vistosos.

Ahora bien, el libro empezaba por "D", y la mayúscula historiada era una "F".

El impresor se decidió a tocar levemente el original, e imprimió así:

"Francamente, Dios hizo el mundo en siete días".

(Y es lástima que no fuera erudito en doctrinas heterodoxas, porque pudo haber puesto, con mayor sentido: "Finalmente, Dios hizo el mundo en siete días". ¡El principio del fin!).²⁰

Bromas y teologías aparte, el arte ensayístico de Reyes en *Calendario* alcanza un primer punto de madurez: el de la sencillez. Hay un camino hacia la facilidad y la tersura a partir de los primeros textos de Reyes, salvo los temas estrictamente eruditos y técnicos —sus estudios helénicos y su teoría literaria—, los escritos reyesianos son un larguísimo camino desde el barroco provincial de la literatura mexicana de finales del siglo XIX hasta la directa impresión del escrito contemporáneo de la posguerra. Más allá de eso, se trata de una lucha expresiva por alcanzar al lector y acaso ésa sea la mayor paradoja de su literatura: haber sido concebida en la mayor parte de sus volúmenes para el lector del parque, de la plaza, el que se retira por la noche a disfrutar de las simpatías y las diferencias, y verse convertida al curso de las décadas en obra monumental y lapidaria. Siempre he tenido la firme creencia —que es apenas eso, sólo una fe— de que, al escribir, Reyes pensaba siempre en su lector ideal, que planteaba sus libros en términos de una charla interminable con un lector hipotético que en algún lugar de la hispanidad recogería el guante para entrar al debate o al goce común. Lectores de esa tipología se me ocurren varios, el más importante: el amigo, el lector sin atributos, el que lee para solazarse en las letras, el que viene en el tren o en el metro, el que necesita el bálsamo de la lectura para acallar los fantasmones del día; otro es el investigador, el sabio humanista con el que debate teorías y problemas

²⁰ Alfonso Reyes, *Calendario* (Madrid: La Lectura, 1924), pp. 87-88.

intelectuales; uno más es el joven que no requiere de un maestro más, sino de un ejemplo de vida en el que conste todo lo bueno y lo malo —esto último a veces suculento— que constituye la materia de la vida. Los *Cartones de Madrid* y *Calendario* son por eso libros hermanos, están dirigidos a ese primer tipo de lector, el que, insisto, es el favorito de Reyes: el que lee por el placer de leer, más por la anécdota que por la moraleja, más por la sonoridad que por la estructura. Algunos críticos se han preguntado por qué no escribió una novela o alguna obra icónica de su literatura. Me parece que la pregunta no está bien planteada o que es irresoluble; primero, porque no corresponden a Reyes las narraciones largas sino los impactos directos, es un autor de *knock out* —en términos cortazareanos— y no de decisión; por otro lado, tanto *Visión de Anáhuac* como los *Cartones* podrían ser esa obra definitoria, pero me parece más bien que es la enormidad de su obra en prosa —poética o ensayística— lo que constituye el icono de su creación. Quién si no podría dirigirse a esos temas que se nos escapan por ser en apariencia inasibles pero que nos rodean todo el tiempo, mírese este ejemplo:

Y cada minuto es el cadáver del minuto anterior, y la vida se desenvuelve en una degradación de muertes: surge de la muerte y torna a la muerte: del polvo, y al polvo.

Esos trozos desmenuzados de vida —producto a la vez que origen de la vida—, sillas sin patas, frascos vacíos, muñecos rotos y criadas viejas conservadas por caridad, tienen su natural recinto en el caos doméstico.

El caos doméstico es, en su aspecto objetivo, un cuarto donde se amontonan, en informe masa, los testimonios fracasados de la ingratitud.²¹

Imagino al oficinista que sale del trabajo todavía con luz de día, antes de ir a casa a enfrentar los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne, como diría Shakespeare, ha parado en el bar de la esquina, se ha pedido una cafía y como

²¹ Alfonso Reyes, *op. cit.*, pp. 90-91.

ha cobrado un extra se sienta en la terraza, lujo que no siempre puede darse, ha eludido a unos amigos para darse el obsequio de unos momentos de soledad, con su cerveza amiga y una tapa, mete la mano al bolsillo y saca su ejemplar de *Calendario*; lo repasa, busca algún artículo que despierte su interés y encuentra "El Caos doméstico", se pregunta entonces dónde quedó su carrito de bomberos que los Reyes le trajeron en el invierno de hace treinta y tantos años, dónde el recuerdo de la nana severa, dónde el beso perdido; es a él a quien se ha dirigido el texto, el propio lector se cuestiona cómo es que no se lo había preguntado antes, y en la mesa de la que dista diez pasos, el autor —a quien no conoce— podría darse por satisfecho: ha cumplido su cometido.

Desde luego, pueden abordarse estudios estilísticos formales sobre el libro, con mayor fortuna lo harán otros, pero en el fondo este libro de ocasión es si se quiere un vertedero de la observación del hombre entrenando para la pluma. El esfuerzo por apresar el instante y la manera de exponerlo a otros que pueden encontrarse en las mismas letras: ahí radica la universalidad del texto reyesiano, característica que aparece muy pronto en sus letras; su secreto se encuentra en el hallazgo de ese punto cercano al estremecimiento, ese instante cercano al numen, en términos de Rudolph Otto, aquel deslumbramiento inexplicable del que nace toda experiencia religiosa, el encuentro con lo inexpresable que, sin embargo, encuentra una aproximación en la literatura. Reyes es el mago de los pequeños detalles que intercala como ancorajes en los grandes temas o como arma arrojada en los microensayos, materia fundamental de *Calendario*, reflexiones inauditas o bien casi desapercibidas:

Hay palabras que se deslizan y nos abren el corazón como una espada fría y sutil. A veces convidan a la locura, y a veces a la prudencia. Se caen de la portezuela de un coche: ruedan desde una ventana a la calle, articuladas entre un suspiro y un bostezo. Y nadie las advierte. No hacen más ruido que el de un guante que se deja caer.

Yo he oído a dos niños preguntarse si las mariposas tejen nidos como los pájaros; pero —efectos de la mala literatura— la pregunta me pareció artificial, hecha para los museos de frases. Y me desvié con indiferencia.

En la edad en que erais tan locos que hubierais callado al jilguero para hacer sonar el cascabel; cuando la petulancia del primer bigote quiere pasar por virtud, yo oí, al azar, un "¡Efectivamente, efectivamente!", pronunciado con todo el aplomo del que todavía quiere tener aplomo, del que quiere echar la primera amarra al barco de la vida, y que valía de por sí todo un madrigal.

Pero nada vale lo que sorprendí ayer tarde.

Por la calle han pasado dos señoras, charlando. La más joven dice a la más vieja:

—Cambian los colores, cambia todo; pero lo que queda siempre es el azul marino.²²

Este milagro cromático nace de la naturaleza multívoca de las palabras pero también de la intencionalidad del escucha; por sí mismas no son literatura, pero es en aquella caída desde la portezuela del coche que el escritor las captura para convertirlas en la expresión de la paradoja, de lo inasible. Por eso no lo anima la falsa inocencia de la pregunta infantil, le es de museo, está fabricada en el ansia del pequeño de ser mayor, de agradar o de completar el mundo; pero es la paradoja gratuita, la eternidad del azul marino, en la que el escritor oye el segundo que merece ser perpetuado: las anónimas creadoras han dado paso a una pieza más de la colección que ya no es el mundo, que es sólo su reflejo y su constancia. Desde luego que no se trata de un libro exclusivamente de paradojas y de anécdotas simpáticas o coloridas; lejos de ello, se trata de un museo vivo, de un lugar al que siempre podríamos volver, del instante recuperado con menos pretensiones que en la versión proustiana.

Pero Reyes no se engaña, conoce el alcance limitado de sus proyectiles; las suyas son balas de precisión, disparos de francotirador y no perdigones de cazador o bombas masivas; pero se ha propuesto, desde el principio, hacer una literatura

²² Alfonso Reyes, *op. cit.*, pp. 112-113.

sincera, honesta. Otro de los rasgos que ha quedado definido para *Calendario* y que perdurará a lo largo de la vida creativa del autor es el dominio de las fuentes que, más que conceder autoridad, respiran curiosidad; son invitaciones a que el autor juegue al diálogo del descubrimiento y el ocultamiento, después de todo, la suya, en este estilo compacto del ensayo, es literatura de ideas concretas, inspiradoras a veces o tan sólo narrativas del instante. Conforme el libro se aproxima a su final, el tono intimista de la descripción desvela pistas sobre el autor, concédase además que no es el afamado autor que será algunas décadas después, así que sus confesiones se quedan a medio descubrir, esconden tanto como exhiben y se dirigen al autor dentro de su estudio aunque estén diseñadas para crear un efecto entrañable y desafiante para el lector, por ejemplo, respecto del hecho mismo de escribir:

Hay mal de libros como hay mal de amores. Quien se entrega a ellos olvida el ejercicio de la caza y la administración de su hacienda. Las noches, leyendo, se le pasan de claro en claro y los días de turbio en turbio. Al fin, se le seca el cerebro.

Y menos mal si da en realizar sus lecturas, y el romanticismo acumulado por ellas lo descarga sobre la vida. Pero falta componer el otro Quijote: la *Historia del ingenioso hidalgo que de tanto leer discurrió escribir*. Leer y escribir se corresponden como el cóncavo y el convexo; el leer llama al escribir, y éste es el mayor y verdadero mal que causan los libros.

Montaigne se quejaba de que haya pocos autores: la mayoría no son sino glosadores de lo ajeno. Schopenhauer lamenta que sean tan escasos los que piensan sobre las cosas mismas: los más piensan en los libros de otros; al escribir, hacen reproducciones; otros, a su vez, reproducen lo que aquéllos han hecho, de modo que en la última copia ya no pueden reconocerse los rasgos del bello Antínoo.

Tales autores, a imitación de la deidad antigua, no pisan el suelo: andan sobre las cabezas de los hombres; que si tocaran la tierra, aprenderían a hablar.²³

²³ Alfonso Reyes, *op. cit.*, pp. 150-151.

El libro ha partido de la urbe hasta el escritorio del autor o, si se prefiere, a la mesa de mármol del café que es al mismo tiempo estudio de escritura y observatorio de la vía pública; aunque en apariencia Reyes justifica su propia actividad literaria, en realidad exhibe una de sus preocupaciones, o, mejor dicho, de sus angustias creativas: el temor del autor a no ser comprendido. Reyes sabe, y lo dice, que la literatura no se hace con ideas sino con palabras, pero que las palabras para ser en realidad literatura deben estar animadas por ideas, no profundas por necesidad pero sí propias por principio. En 2006, la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México otorgó la Medalla Isidro Fabela a Ernesto Cardenal; aquella presea reconocía el esfuerzo de personajes de la escena nacional y mundial —no necesariamente abogados— que se hubieran distinguido por su aportación a la justicia. Ese año, cuando el poeta trapense de Solentiname recibió la presea, se logró que el premio dispusiera de alguna dotación económica apenas representativa. Cardenal se sintió con deseos de ser recíproco por el esfuerzo que la comunidad de la Facultad hacía y ofreció una lectura de poesía que, desde luego, abarrotó el salón que se había destinado para la ocasión, de modo que de improviso tuvimos que desplazarnos a una sala más grande y, antes de comenzar, disponer una pantalla fuera del auditorio para quienes no habían logrado entrar. Después de la lectura el nicaragüense aceptó un pequeño diálogo con los estudiantes; como coordinador del evento y para abrir el diálogo, lancé la primera pregunta sobre la opinión que le merecía a nuestro invitado la poesía revolucionaria; respondió en una frase: “Para ser revolucionaria, primero tiene que ser en verdad poesía”. Es algo similar al principio reyesiano sobre la idea en el ensayo, el género se construye sí con expresiones literarias, pero debe, por necesidad, expresar la idea del autor, de lo contrario es desatino y palabrería más o menos estética.

El *Calendario* se agota, las Ricas Horas tocan ya su final y el libro se ha resuelto con una tendencia al poema en prosa

o al ensayo poético, tanto monta, y Reyes cierra el volumen con una confesión honda que le parte el alma. Se abre de capa, desnuda el pecho y se entrega, en compañía del lector, no a la autocompasión sino más bien al diálogo entrañable entre humanos que tienen en común su natural exposición al sufrimiento. Es verdad, en algunos puntos ha estallado en humor y hasta en risa —ya no colecciona sonrisas que se inventan fácil sino a risas que son inimitables—, pero ha dejado traslucir los días de invierno y privaciones; es pudoroso pero no invencible. Al final de cuentas se trata de literatura, de verdades que, como reconocería en otros ensayos a través de la voz de Baltazar Gracián, es un sangrarse el corazón:

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 cuestras 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 me sé muy bien lo que es: que ya me apuntan, que van a nacerme en el corazón las primeras espinas.²⁴

Este poema en prosa, emparentado con la *Oración del 9 de febrero*, culmina un volumen de esos que cada vez se ven menos ahora que adoramos la eficiencia, nos angustian los géneros indefinidos y el mercado procura lecturas de fácil catadura con públicos bien establecidos. Lo que hemos leí-

do ha sido el retrato de un hombre en su tiempo, de un escritor en su circunstancia; no la real ni la crónica precisa, sino la que la memoria ha devuelto, ilustrada y coloreada según la necesidad de su alma que, como cada día, se enfrenta al indecible reto de apelar a la inteligencia, débil arma, que no puede valerse sino de la fe en la observación y del sutil ejercicio de la pluma.

²⁴ Alfonso Reyes, *op. cit.*, pp. 179-180.

Bibliografía

- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Madrid: La Lectura, 1924.
- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Reyes, Alfonso. "Diego allende la Cortina", en *Anecdótico inédito*. Tomo XXIII, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Reyes, Alfonso. *Historia documental de mis libros*. Tomo XXIV, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Reyes, Alfonso. "Teoría del sable", en *Páginas adicionales*. Tomo XXIV, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Razones y sinrazones de *Calendario*

Arcelia Lara Covarrubias

A la memoria de Minerva Margarita Villarreal

La impronta chestertoniana de *Calendario*

Calendario pertenece a los últimos años del período madrileño (1914-1924) de Alfonso Reyes; aunque, como aclara en *Historia documental de mis libros*, escribió los textos que lo integran en diferentes momentos que él mismo no sabe precisar porque en ese entonces aún no acostumbraba a fecharlos.¹ De algunos de ellos no ha sido difícil deducir el año o, incluso, el día exacto de su gestación, como en el caso de "Voluntario", párrafo final de un texto más largo, "Ante el Ayuntamiento de Madrid", que fue preparado para un acto público del 20 de octubre de 1922. Los ensayos agrupados bajo el nombre de "En la guerra" se gestaron alrededor de 1919. "El origen del peinetón" podría ser de 1920, como resultado de un viaje que hizo a Sevilla con Pedro Henríquez Ureña, quien se encontraba de visita en España; aunque también podría ser de 1917, en una estancia previa. "El Caos doméstico" y "El egoísmo del Ama", en cambio, datan de años atrás; sospecha el autor que son anteriores a su salida de México, quizás de 1913. Para la disposición que tomaron los ensayos —en seis apartados: I. Tiempo de Madrid, II. Teatro

¹ Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), *passim*.

y museo, iii. En la guerra, iv. Desconcierto, v. Todos nosotros y vi. Yo solo— se tomaron en cuenta los criterios de tema y tono. El libro terminó de organizarse el 23 de octubre de 1923 y la corrección de las pruebas corrió a cargo de Enrique Díez-Canedo porque en ese momento Reyes se encontraba en México. La segunda edición de *Calendario* es mexicana, apareció en Tezontle en 1945 al lado de *Tren de ondas*.

Pese a que *Calendario* se nos presenta como una miscelánea textual de fechas y temas diversos, los ensayos, las estampas y los relatos que lo conforman obedecen a una misma musa y están animados por un aliento semejante al de la “vida multánime” de la capital española de la segunda década del siglo xx. La cercanía con *Cartones de Madrid*, publicado en 1917, no sólo es cronológica, ambas obras se oxigenan con el mismo aire, el que corre “fuera de los carriles oficiales”, que va “desde el Palacio Real [...] hasta ese pintoresco caos del Rastro”² y que se respira en los textos de una y otra; el ambiente español de esos días, marrullero y colorido, aún conserva mucho de cabra carperovetónica, hace muecas como un grabado de Goya, y en su olor a aceite de oliva y chorizo comienza a notarse cierto resabio a pólvora de la guerra que se avecina.

Entre *Cartones de Madrid* y *Calendario*, sin embargo, media una diferencia fundamental: el primero es un manojo de estampas cuyo carácter predominantemente plástico hace pensar en una galería de cuadros que recrean la variedad del ser hispánico; los de la segunda, presentan situaciones menos coloridas, son más circunstanciales y hasta narrativos, cinematográficos, cabría decir; mueven a reflexión desde la irregularidad de lo heterogéneo; si atribuimos su paternidad a la idea, habrá que reconocer también su vínculo con las formas discordantes del pensamiento, las que son capaces de romper todo esquematismo. Digámoslo con brevedad: si *Cartones de*

Madrid establece cierta filia con Rabelais, Quevedo y Cervantes, *Calendario* es una obra declaradamente chestertoniana.

Quizás lo que caracteriza su vida en Madrid durante esos años es la frenética actividad intelectual a la que se ve sometido Alfonso Reyes como periodista, filólogo, crítico de literatura y de cine. También como traductor, aunque se mencione poco. Durante ese período traduce *Orthodoxy* (en 1917), *A Short History of England* (en 1920), *The Innocence of Father Brown* (en 1921) y *The Man Who Was Thursday: A Nightmare* (en 1922), publicadas por Saturnino Calleja. Probablemente Reyes fue el primero que dio a conocer en español al escritor inglés; sus estudios y prólogos a las obras mencionadas son también de esa época, aunque no se reunieron sino hasta 1960 en *Marginalia*.

En “Voluntario”, el texto con el que abre *Calendario*, Reyes se autodenomina “trabajador literario”; pero no sólo su labor intelectual lo hermana con Madrid, sino una actividad más sustancial que lo ha hecho transitar por sus “casas y calles, iglesias y teatros, plazas, jardines y parques, ateneos y cafés, redacciones y bibliotecas, centros de investigación y posadas de estudiantes”.³ Se trata de una experiencia en la que prima la viva cotidianidad de la urbe más que su quehacer erudito. Ésta es una cuerda que vibra en la misma frecuencia de las obras chestertonianas. En el prólogo a *Ortodoxia* dice Reyes: “Hombre de temperatura filosófica, Chesterton, fiel a su fundamental educación periodística, procura traer prontamente sus discusiones al terreno de lo cotidiano, lo callejero”,⁴ frase que también podría aplicarse a don Alfonso.

No se trata solamente de situar los textos de uno y otro a ras de suelo, sino de un mecanismo de composición literaria que involucra tanto los asuntos como los procedimientos

² Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 273.

³ *Ibid.*, p. 273.

⁴ Alfonso Reyes, *Grata compañía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 21.

mentales, y que impacta en la expresión. Chesterton solía llamar a este enfoque *insentido* y detectaba su origen en “el simple asombro ante las formas de las cosas y su exuberante independencia de nuestros criterios intelectuales y triviales definiciones”;⁵ Reyes, con una denominación aparentemente antónima, lo reconoce como el *buen sentido* que, para “desarrollar sus principios, se detiene allí donde una lógica demasiado brutal lastimaría la delicadeza de las realidades, su movilidad, su vida misma”.⁶ En ambos se manifiesta el anhelo de renuncia a las formas fijas, a los sistemas exactos, a los órdenes articulados por un entendimiento juicioso, en fin, a un cosmos complacido en haber alcanzado su figura más determinada. A cambio nos proponen un mundo efervescente, en el que las cosas y las palabras que las designan están en cambio continuo, obedecen a su naturaleza entrópica, manifiestan el desvarío con el que se sazona la vida. Del Madrid que señala *Calendario*, Reyes menciona que sus despojos están en un “metafísico desorden”,⁷ en el que se habilita “la perenne posibilidad de perderse”.⁸

En el universo alfonsino, sin embargo, se aprecia una razón de fondo; pese a ser de diferente textura, no por ello deja de ser razonable. En uno de sus ensayos dice: “Como la razón es una de las maneras de la sinrazón, así lo ordenado, lo metódico, es una de las formas del caos. En el fondo del universo hay el caos. En el principio fue el Caos —dice Hesíodo”.⁹ *Calendario* capta esas posibilidades que se organizan caóticamente y que, expresadas en una prosa

dinámica y juguetona, crítica y risueña, podrían llamarse *ensayo de lo absurdo*.

2. El absurdo alfonsino

Como literatura del absurdo se entiende, en sentido teórico, una corriente que se desarrolla en Europa a finales del siglo XIX y durante el siglo XX. Suele emparentarse con el surrealismo y con la filosofía existencialista. En la vertiente filosófica el principal exponente de lo absurdo es Albert Camus. El trasfondo teórico parte de que, tras la revocación de Dios, el sistema de causalidad que rige los eventos del universo ha perdido su sustento, y con este hecho todo queda a la deriva. Sin principios universales la vida se convierte en un divagar sin rumbo. El ser humano “contempla esa serie de actos desvinculados que se convierten en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellado por su muerte”;¹⁰ esto es, a falta de un sentido inmanente, el sujeto colecciona experiencias de modo arbitrario, sabiendo que todo se dirige hacia el único horizonte seguro: su partida total y absoluta de este mundo.

Cobijado por la plasticidad del mito, Camus recupera la figura de Sísifo para ilustrar la idea de lo absurdo. Tras haber irritado a los dioses de múltiples maneras —revelar algunos secretos de las deidades, encadenar a la Muerte y orillar a su esposa a un acto nefando, para usarlo luego a su favor y regresar al mundo de los vivos—, es sancionado con la pena de subir una gran roca por una colina y, una vez en la cresta, ver cómo cae, para volver a repetir lo mismo perpetuamente. El castigo revela la inutilidad de las obras humanas; pero no es sino hasta que se percata de la vacuidad existencial de sus intentos, esto es, hasta que cobra conciencia, que sobreviene el sentimiento de lo absurdo, que lo convierte en “proletario

⁵ G. K. Chesterton, “Una defensa del insentido”, en *El acusado* (Salamanca: Espuela de Plata, 2012), p. 99.

⁶ Alfonso Reyes, *Marginalia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), p. 64.

⁷ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 273.

⁸ Alfonso Reyes, *Grata compañía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 20.

⁹ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 314.

¹⁰ Albert Camus, *El mito de Sísifo* (Madrid: Alianza, 1951), p. 162.

de los dioses".¹¹ Tal parece que Camus extiende el significado del mito del plano ontológico al histórico, pues, desde una perspectiva social, también puede interpretarse el destino de Sísifo como una alegoría de los asalariados: el hombre acude a su trabajo, realiza una actividad repetitiva que no contribuye mayormente a colmar sus aspiraciones y soporta la carga con cierta entereza mientras no se haga consciente de su situación; en ese momento se revela su condición inane. "El hombre absurdo, cuando contempla su tormento, hace callar a todos los ídolos",¹² porque el sentido que su vida había adquirido en el plano cósmico se desmorona y todo lo que hace queda girando en el vacío.

En las obras de Alfonso Reyes no es posible percibir si abrazaba alguna fe; se aprecia, eso sí, tanto su cultura cristiana como su amplio gusto por la mitología griega. Podemos colegir que su acceso a la conciencia absurda tiene un origen más social y acaso familiar. En el texto con el que cierra *Calendario*, "Romance viejo", Reyes parece advertirnos tanto del origen de su tragedia como de la absurdidad de su historia. Veamos:

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 cuestras 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?

¹¹ *Ibid.*, p. 160.

¹² *Ibid.*, p. 161.

Yo me sé muy bien lo que es: que ya me apuntan, que van a nacerme en el corazón las primeras espinas.¹³

El tono lírico del texto, así como su carácter fragmentario y de mera indicación, no permiten que el lector obtenga información precisa; sin embargo, cada frase refiere acontecimientos constatables: la debacle de su casa en Monterrey, la dispersión de la familia luego de la Revolución, la muerte del general Bernardo Reyes, su viaje a París, su salida de la Legación francesa, sus penurias económicas, el inicio de la Primera Guerra Mundial y su asiento en Madrid. Pese a la parquedad de las noticias, es posible apreciar el carácter aciago de los hechos. Se trata de una colección de experiencias que aparenta ser azarosa: las cosas se suceden una tras otra sin orden ni concierto: la forma de encadenarse, después... después... después..., va yuxtaponiendo experiencias. La unidad se logra con el tono, mesuradamente afligido, directo y rítmico, como cabría esperar de un texto que emula los romances.

De los eventos que menciona, el que definitivamente cobra mayor relevancia es la muerte de su padre; la frase "después nos lo mataron" es muy escueta; los puntos suspensivos permiten que el lector sopesa la enormidad de ese acontecimiento. No será sino hasta 1930 que en la *Oración del 9 de febrero* asistamos a la expresión plena de su duelo. La acumulación de desventuras parte de ese suceso fundamental que parece llamar las desgracias; como si la pérdida del progenitor tuviera la fuerza demoledora de la muerte de Dios. Entonces la vida se convierte en una constante caída; como escribiera Camus: "Vivir es hacer que viva lo absurdo".¹⁴ Alfonso Reyes siente que habita en un mundo en el que las razones de sus actos se van esfumando: viaja a París huyendo de la situación penosa y a la caza de una forma de

¹³ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 359.

¹⁴ Albert Camus, *El mito de Sísifo* (Madrid: Alianza, 1951), p. 74.

ganarse la vida; pero también esa pequeña esperanza resulta vana porque sobreviene la guerra.

Uno de los apartados de *Calendario* se dedica precisamente a recrear el padecimiento que acarrearán los trastornos bélicos, no desde los campos de batalla donde las cosas se dirimen en el todo o nada, sino desde situaciones más comunes y sencillas. Dos de los relatos, por ejemplo, se centran en la comida, ese hecho tan elemental y afirmativo puede llegar a revelar la quebrantable situación de los soldados. “En el frente”, luego de conseguir unos utensilios más bien desastrosos —“un cuchillo, una cuchara, un tenedor con tres dientes y medio, una cacerola y una vasija”—, que logran medianamente componer —“los soldados lo lavaron todo en las propias aguas del Marne”—,¹⁵ reciben la advertencia de ser contagiados. Es como si todo el esfuerzo por adecentar el momento de tomar los alimentos estuviera corroído de origen.

En “Guynemer”, el protagonista, lejos de ser un hombre curtido por las dificultades, es un piloto que tenía “esa dulzura, esa delicadeza que tanto desconcertaba, al principio de su carrera, a sus camaradas”.¹⁶ Su idea escapa a la imagen pedestre y descarnada de los enfrentamientos bélicos, porque, desde su perspectiva, se trata de “una guerra casi etérea, voladora; guerra de saeta y de insecto, de libélula, de saltarela”.¹⁷ Con refrescante alegría saltaba al aire y “cuando cruzaba sobre las trincheras, acostumbraba a piruetear un rato, saltar de onda en onda, rizar el rizo; era un mensaje que mandaba a la infantería”.¹⁸ Pero finalmente murió y sus corvetas lúdicas fueron como la cintilación de una estrella próxima a desaparecer.

Podemos suponer que las conflagraciones —la Revolución mexicana y la Primera Guerra Mundial— representaron para Alfonso Reyes la pérdida de estabilidad de una vida ordenada y, con ella, la amenaza del exilio del sentido. Bajo esta perspectiva, entonces, *Calendario* se deja leer desde el absurdo, como un compendio de textos que destacan las sinrazones del paso por el mundo. Hablar de literatura del absurdo es enfocar la paradoja, adentrarse en el *non-sense* y en el humor. Estos recursos, más que pertenecer a la esfera retórica o lingüística, encuentran su explicación en las operaciones del sentido; esto es, aquello que se desplaza hacia la posibilidad de referir un mundo tanto como una enunciación. Estamos en un terreno fronterizo en el que confluyen las palabras, las cosas y los seres humanos, y que campea sobre todos sin aterrizar en ninguno de ellos.

Según Gilles Deleuze en su *Lógica del sentido*, una proposición, además de significado, posee capacidad de referir cosas; al primero se le denomina significación y al segundo designación. Adicionalmente, se encuentra la información que se infiere de la situación comunicativa, como la llamaría Jakobson, y que involucra tanto al emisor y al receptor como al contexto, el mensaje, el código y el canal. Esta dimensión otorga una orientación muy particular a lo que se dice, y Deleuze la llama manifestación, por centrarse en los actores del hecho comunicativo y sus propósitos. De la significación y de la designación podría decirse que sus proposiciones son falsas o verdaderas; de la manifestación sólo se acepta el éxito o fracaso respecto de la intención comunicativa.

Pues bien, el sentido no se encuentra en los diccionarios ni en el ejercicio de constatar que lo que se dice corresponde a estados de cosas; en palabras de Deleuze: “el sentido no puede consistir evidentemente en lo que hace verdadera o falsa una proposición, ni en la dimensión en la que estos valores

¹⁵ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 307.

¹⁶ *Ibid.*, p. 304.

¹⁷ *Ibid.*, p. 303.

¹⁸ *Ibid.*, p. 304.

se efectúan".¹⁹ En cuanto a la situación comunicativa, podría pensarse que hay indicaciones más seguras porque "identificar el sentido con la manifestación tiene más posibilidades de éxito, ya que los designantes mismos no tienen sentido sino en función de un Yo que se manifiesta en la proposición";²⁰ sin embargo, continúa Deleuze, "el Yo no es primero y suficiente en el orden de la palabra sino en tanto que envuelve significaciones que deben ser desarrolladas por sí mismas en el orden de la lengua. Si estas significaciones se derrumban, o no están establecidas en sí, la identidad personal se pierde".²¹ Es decir, el sentido tampoco se colma con la verificación de que el acto de habla haya conseguido sus fines o no, sino que hay que regresar a la significación y en este retroceso la condición de verdad ya no es opuesta a la falsedad, sino a lo absurdo, a "lo que no tiene significación porque no puede ser verdadero ni falso".²²

En las bisagras de este espacio delimitado por las tres posibilidades del significado habita el sentido. Si un texto plantea el desajuste de la verdad partiendo del estado de cosas, de la inestable identidad de los entes consigo mismos, para luego pasar a las palabras y al enunciador, estamos ante el absurdo encarnado en la paradoja. Si, en cambio, el significado de las palabras se trastoca o simplemente se anula por un deliberado propósito de negar la significación, cae en el *nonsense* o insentido, uno de los recursos más ejercidos en el absurdo. Finalmente, si el enunciador establece una distancia con lo que dice, si juega un doble papel o si suspende su propósito, esto es, si la manifestación ironiza su juego textual, se está trabajando sobre la línea del humor.

¹⁹ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2016), p. 18, <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%EF%B%BDgica%20del%20sentido.pdf>.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Ibid.*, p. 19.

²² *Ibid.*, p. 16.

Ante el desencanto del absurdo, que parte de una razón de origen, su expresión no responde con una imagen lúgubre; sino que procede como si el mundo se hubiera vuelto loco, juega con el fárrago de las experiencias, porque se entiende que en el arte de la palabra "el sentido es una entidad inexistente, incluso tiene relaciones muy particulares con el insentido".²³ Las figuras que le son propias —la paradoja, el *nonsense* y el humor— suelen combinarse e intercambiarse con la finalidad de develar que la sinrazón no es sino una suerte de razón deconstruida.

2.1. La paradoja

En la raíz de la paradoja se encuentra la contradicción, que se refiere antes a las cosas mismas que a los significados de las palabras. Desde esta perspectiva, lo absurdo es lo disonante, lo que no armoniza con el conjunto y revela la convergencia de los opuestos. Deleuze identifica esta figura como paradoja de los objetos contradictorios, cuya "designación no puede efectuarse en ningún caso; y no tienen significación, que definiera el género de posibilidad de una tal efectuación".²⁴ En "El consuelo", dice Alfonso Reyes de los hombres del pueblo: "Sencillos, resultan retóricos por naturaleza; ignorantes, aprenden sabiduría a fuerza de oír, de ver y de hablar",²⁵ y la causalidad establecida viene a indicar que lo otro —lo retórico y lo sabio— es una consecuencia natural de esto —lo sencillo e ignorante—. Con semejante recurso, en "Tópicos de café" un personaje asiduo a ese lugar dice: "sólo sabemos hacer lo absurdo. Porque aquí todo es al revés. Aquí sólo hacemos bien lo que no supone cultura previa, lo que no implica saber leer. Por ejemplo, matar toros, pintar... y escribir";²⁶ entonces el

²³ *Ibid.*, p. 6.

²⁴ *Ibid.*, pp. 31-32.

²⁵ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 280.

²⁶ *Ibid.*, p. 279.

padre de la escritura —cosa inaudita por ser considerada, en su hermandad con la lectura, la condición primaria del hombre ilustrado— es su contrario: el analfabetismo.

Una variante de esta forma paradójal consiste en desconocer la lógica con la que el sentido común establece relaciones causales y develar su incompetencia para describir la realidad. Por ejemplo, en “Del hilo, al ovillo”, un hombre desconfía de su mujer porque la encuentra siempre bordando lana y considera que se trata de un “pretexto de andar siempre con los ojos bajos”,²⁷ como si tuviera algo que ocultar. El esposo, con una hipótesis en la que su paranoia le hace suponer que está siendo engañado, sigue el hilo azul para dar con el motivo de la falta. Cuando llega al término de éste, se encuentra con la siguiente escena: “Hecho una bailarina rusa, en un verdadero océano de lana azul, sobre el tapiz de la alcoba, luchando con manos y patas, el gato —un precioso gato blanco, verdadera nube de candor— se revolcaba gozoso”.²⁸ El lector podrá detectar una alteración en la lógica del marido suspicaz que encuentra en cualquier acto inocente de su esposa un estímulo para sus celos; la respuesta es una realidad que de manera simple, palpable y hasta poética revoca sus falsas conjeturas.

En estos tipos de paradoja el sentido se supone desde el inicio del texto, aunque nunca se haga explícito. Hacia el final puede hacerse un recorrido en reversa y constatar que el último sentido tiene su apoyo en lo que le antecede y así sucesivamente hasta llegar a la primera frase. Deleuze denomina “paradoja de Frege” a este encadenamiento y la explica en los siguientes términos:

El sentido está siempre presupuesto desde el momento en que yo empiezo a hablar; no podría empezar sin este presupuesto. En otras palabras, nunca digo el sentido de lo que digo. Pero, en cambio, puedo siempre tomar el sentido de lo que digo como el

objeto de otra proposición de la que, a su vez, no digo el sentido. Entro entonces en la regresión infinita del presupuesto. Esta regresión atestigua a la vez la mayor impotencia de aquel que habla, y la más alta potencia del lenguaje: mi impotencia para decir el sentido de lo que digo, para decir a la vez algo y su sentido, pero también el poder infinito del lenguaje de hablar sobre las palabras. En resumen: dada una proposición que designa un estado de cosas, siempre puede tomarse su sentido como lo designado de otra proposición.²⁹

En muchos de los textos de *Calendario*, Alfonso Reyes recurre a la paradoja de Frege como una forma de instalar el sentido; sin embargo, incluye un elemento más, que podría ser la ruptura del sentido con la introducción de un elemento disonante, como en “Del hilo, al ovillo”.

En la cadena de razones podría suceder que la continuidad no se presentase de manera regresiva, sino que fija un punto muerto que se hace explícito y del que se desprenden ciertas consecuencias. Deleuze bautiza esta paradoja como “del desdoblamiento estéril o de la reiteración seca” y consiste en lo siguiente: “Hay sin duda un medio de evitar esta regresión hasta el infinito: se trata de fijar la proposición, de inmovilizarla, justo el tiempo para extraer su sentido como esta fina película en el límite de las cosas y de las palabras”.³⁰ Reyes suele usar este recurso; parte de una petición de principio que, para enfatizar el carácter absurdo, suele ser una propuesta que se desvía de lo establecido por los usos y las costumbres, y a partir de entonces hace derivaciones que pueden llegar a un estado de cosas que rayan en lo descabellado. Por ejemplo, en “Del perfecto gobernante”, Alfonso Reyes advierte de entrada que de quien hablará no es precisamente un dechado de perfección, porque se permitía el error “para que sus enemigos tuvieran donde morder”; esto es, para validar la corrección de un modelo es preciso que incluya elementos

²⁷ *Ibid.*, p. 326.

²⁸ *Ibid.*, pp. 326-327.

²⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 27.

³⁰ *Ibid.*, p. 29.

que lo contravengan. De esta petición de principio, que de suyo resulta contradictoria, se sigue que nombró un ministro de guerra “muy prudente y metódico” y un ministro de la paz “muy impetuoso y bárbaro”; pero como los funcionarios no eran eficientes porque ejercían el servicio público como obligación, comenzaron a desatender sus obligaciones, de manera que el gobernante promovió juntas secretas; “desde aquel día, el servicio público tuvo para los servidores del Estado todo el atractivo de un complot. Ellos encontraron en el desempeño de sus deberes los deleites de los Siete Pecados, y el pueblo prosperaba, dichoso”.³¹

No siempre el contrasentido se encuentra en las cosas, sino también en la forma de explicarlas; por ejemplo, en otro texto Reyes descubre que Teddy es español por actitudes muy sencillas y cotidianas: saber beber en botijo y comer “el cocido a lo castizo, en los tres tiempos académicos”.³² En la adjetivación notamos cómo un hecho cotidiano adquiere carácter erudito, que luego se refuerza con la explicación de los pasos que ya ha mencionado. En primera instancia no pensaríamos que el estilo de los hábitos alimenticios requiere manuales de uso. Deleuze caracteriza este recurso como paradoja de la neutralidad y se explica porque el sentido no afirma ni niega, esto es, “permanece estrictamente el mismo para las proposiciones que se oponen [...] porque estos puntos de vista conciernen a la designación y a los diversos aspectos de su efectuación o cumplimiento por unos estados de cosas, pero no al sentido o expresión”.³³ En “Cómo descubrí que Teddy era español”, Reyes instala dos estados de cosas distantes y neutraliza su relación sin dirimir cuál de los dos niveles —el de las costumbres culinarias o el de las explicaciones formales— predomina sobre el otro.

Este mismo recurso se lee en “La técnica y la imitación”, título que a golpe de vista remite a las prácticas textuales y de investigación, y que, sin embargo, se emplea para dilucidar la estructura... ¡del jamón! Aquí, además de la numeración en la que se expone el contenido de cada parte, se incluyen aclaraciones propias de una mente educada en la razón formalizada por el estudio; cuando menciona la cantidad de grasa y la de carne, por ejemplo, dice: “Esta proporción es de una necesidad geométrica seductora, dado el ensanche cónico del jamón”.³⁴ Hacia el final incluye una corrección a lo que anteriormente ha dicho y el orden para distribuir la información de este modo recuerda ciertos tratados en los que el autor va deslindando cuidadosamente la materia de estudio a la vez que introduce matices, enmiendas, ampliaciones o restricciones. En el espíritu que alienta estos dos textos don Alfonso ha querido señalar —acaso inventar— una franja intermedia en la que lo cotidiano y lo escolar se confunden; el tinte paradójico reside en unir dos extremos: la sencillez del contenido con su explicación docta.

Otra forma de encadenar razones de diferente nivel des cansa no en las proposiciones sino en la voluntad del autor, quien ha notado que el estado de cosas del que habla se encuentra encorsetado en una lógica demasiado estrecha que asfixia la vitalidad; de ahí que considere que puede adoptar nuevas relaciones que, paradójicamente, son las que podrían salvar la situación. En “La improvisación” Reyes destaca la importancia de esta práctica en la formación de los jóvenes; reparemos, sin embargo, que su idea no concuerda, o no del todo, con lo que comúnmente se entiende por tal. Desde la perspectiva alfonsina, improvisar no tiene que ver con la falta de preparación o con el desaliño intelectual, sino justamente lo contrario, implica un cuidado mayor. No es extraño, entonces, que diga a Vasconcelos que “educar es

³¹ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 322.

³² *Ibid.*, p. 283.

³³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 30.

³⁴ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 348.

preparar improvisadores".³⁵ La improvisación ha de suponer una cultura prolija, pero no la del archivo muerto, sino la de los saberes que se han encarnado: "la documentación es necesario llevarla adentro, toda vitalizada: hecha sangre de nuestras venas",³⁶ pues, cercana a la inspiración poética, exige actos propiciatorios que llamen a las musas, como la memoria y la técnica.

En esta forma de apoyar causas, si no pérdidas, por lo menos sí dudosas frente al sentido común, se usa la inversión de los argumentos socialmente aceptados. En el fondo, lo que lo anima es la exigencia de reinventar el mundo. Reyes permite que el aire de la paradoja refresque el ambiente de la cultura y renueve sus bríos antes de que desfallezca en el estatismo.

2.2. El sinsentido

Como sinsentido podemos entender llanamente, con Deleuze, "lo que no tiene sentido",³⁷ y opera en el nivel de la significación; es decir, el discurso en sí mismo se vuelve indiscernible. Si recordamos que la raíz de absurdo es la palabra latina *surdus* (sordo), encontraremos que la razón por la que el sinsentido no significa es por una privación de audición (más que de sonido), entonces, por mucho que se emitan señales acústicas, éstas resultan incomprensibles. En *Calendario* Reyes incluye "Tópicos de café", en donde oímos la conversación que sostienen dos parroquianos:

- ¡Hola!
- ¡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...
- ¡Quía, hombre!
- ¡Anda! ¿Y éste? ¿Qué se ha figurao?
- ¡Bueno, hombre, bueno!
- ¡Pues hombre!³⁸

En el diálogo anterior no puede apreciarse el significado de lo que los participantes dicen, pero tampoco es pura vacuidad; se trata de un magnífico ejemplo del sinsentido que, aunque no logra que el lector produzca una representación, sí se aprecia cierta intencionalidad y hay información adicional que podría sustraerse; por ejemplo, la forma de un acto de habla que comienza con un saludo y continúa con la pregunta por un tema que, aunque no se hace explícito, da consistencia (suponemos que los personajes cuentan con el contexto suficiente para entender la plática), y la actitud indagadora de uno de los hablantes y la reticencia a hablar del asunto del otro. Pues bien, si el sinsentido, como se ha caracterizado, es la expresión que no involucra el significado, también se complementa con la designación o con la manifestación porque lo que "como tal se opone a la ausencia de sentido [se ajusta] efectuando la donación de sentido".³⁹ En el caso anterior, Reyes apostilla la elocución con un breve comentario sobre esa "realidad que escapa a la mente" y que constituye "una tenuísima corriente de evocaciones [que] pasa cosquilleando el espíritu", en la que "no se define nada" porque "precisar, duele".⁴⁰ Esto es, el motivo mismo del texto es exhibir esa falta de significado que, sin embargo, no puede calificarse como un acto de habla fallido.

³⁵ *Ibid.*, p. 299.

³⁶ *Ibid.*, p. 300.

³⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 57.

³⁸ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 278.

³⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁰ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 278.

Muy cercanas a las paradojas de objetos contradictorios, las paradojas de significación, entre las que se encuentra el sinsentido, trabajan con elementos diversos, aunque en este caso no necesariamente opuestos, sino que lo suyo es la variabilidad “por ir en dos sentidos a la vez y por hacer imposible una identificación”.⁴¹ La vía para movilizar las cosas demasiado absortas en sí mismas se encuentra en poner en juego sus posibilidades de cambio, de que no persistan en su ser, sino que se promueve su devenir. Caemos en cuenta, entonces, de que lo que Alfonso Reyes llama “el buen sentido” en un ensayo de 1948, publicado luego en *Marginalia*, no es sino el sinsentido, que “está para preservarnos del automatismo intelectual” y que “consiste en una disposición activa de la inteligencia, pero también en una desconfianza particular de la inteligencia respecto de sí misma”.⁴² De esta manera, un ente puede ser esto y lo otro a la vez, cuando buscamos “escapar a un mundo en que las cosas no se hallan horriblemente inmóviles en una eterna idoneidad”.⁴³

Entre los casos de sinsentido por paradoja de significación, Reyes incluye el ensayo “El Caos doméstico”, en el que presenta esa movilidad que afecta las cosas; dice:

Ahí yacen las fuerzas originales, la simiente de las metamorfosis que engendrarán nuevas vidas: las mitades de muebles que se juntarán para formar otro completo, las cortinas que se convertirán en colchas, el mantel que se abreviará en servilleta; la ropilla que primero fue gregüescos, niega de una capa y bisniera de un capuz. Ahí yace la casa en potencia. De ese sitio brota, a ése vuelve, en una evolución circular.⁴⁴

⁴¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 59.

⁴² Alfonso Reyes, *Marginalia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), p. 64.

⁴³ G. K. Chesterton, “Una defensa del sinsentido”, en *El acusado* (Salamanca: Espuela de Plata, 2012), p. 93.

⁴⁴ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 315.

En las líneas anteriores captamos la oscilación de las cosas aparentemente inmóviles, una evolución a la que las somete un criterio de reuso específicamente humano que manifiesta la voluntad de que todo lo que nos rodea no acabe ahí, donde su función se agota, sino que se les descubran nuevas utilidades. El párrafo anterior guarda cierta semejanza con uno que incluye Chesterton en “Una defensa del sinsentido”. Veamos:

En realidad, todo posee otra cara, al igual que la luna, la patrona del sinsentido. Y vistos desde ese otro lado, un pájaro es una flor que se ha liberado de su tallo, un hombre es un cuadrúpedo que suplica sobre sus patas traseras, una casa es un gigantesco sombrero para proteger al hombre del sol, una silla es un artilugio de cuatro patas de madera para un lisiado que sólo tiene dos piernas.⁴⁵

No sabemos si Reyes conocía este ensayo originalmente publicado en *The Speaker*. El parecido podría deberse a una influencia directa de texto a texto o del contagio del espíritu frente a lo real que se desprende de las obras del inglés y que absorbió don Alfonso. En ambos hay una frase de apertura que prepara al lector para asistir a la magia de la transmutación; luego, una enumeración de entes que ostentan la diversidad de sus posibilidades, vacilación de las formas. La diferencia entre uno y otro se encuentra en que Reyes habla de una razón utilitaria; de la cortina a la colcha o del mantel a las servilletas, por ejemplo, hay una reducción en la que se conserva la identidad del material, aunque su uso cambie. En las líneas de Chesterton, la magia conmutativa descansa en la imaginación; una cosa es ella misma y la posibilidad de otra gracias a las asociaciones metafóricas de una conciencia.

Otra vía del sinsentido se manifiesta en las series, que apuestan a un avance progresivo del pensamiento. En las listas hay criterios de jerarquía y de gradualidad adjudicados a los estados de cosas, pero que deben manifestarse también en

⁴⁵ G. K. Chesterton, *op. cit.*, p. 98.

el lenguaje. El trabajo de las taxonomías, de las clasificaciones y de otro tipo de series consiste precisamente en ajustar las palabras con los entes. Deleuze piensa que se trata de un recorrido de doble cara: “una tendida hacia la serie determinada como significante; otra tendida hacia la serie determinada como significada”.⁴⁶ La labor de hacer series se funda en la creencia de que las cosas se organizan observando un orden de elementos semejantes, supraordinados y subordinados, y esa organización es susceptible de ser expresada.

Pero el código lingüístico, por mucho que se pretenda, no es un medio transparente que refleje sin afectar los fines referenciales. Frente a la duplicación de los estados de cosas, por un lado, y de las palabras, por otro, no nos queda sino aceptar que el sinsentido es originario, porque se produce por su natural desacuerdo, y el sentido sería, entonces, el resultado de las series exitosamente construidas, es decir, un producto secundario; de ahí que “como el sinsentido está en una relación interior original con el sentido, es también lo que provee de sentido a los términos de cada serie: las posiciones relativas de estos términos unos respecto de otros, dependen de su posición ‘absoluta’ respecto de él”.⁴⁷ En “El trueque”, Alfonso Reyes comenta que el dinero “nos hace perder el sentido del valor directo de las cosas”; el intercambio, por el contrario, involucra una sensibilidad que sepa dirimir el “peso, dimensión, sustancia y calidad”⁴⁸ y termina con la siguiente pregunta:

¿Cómo había yo de adivinar, por ejemplo, que cuatro tarjetones para unos retratos de familia me iban a costar lo mismo que un paraguas, que ocho tomos de la *Home University Library* con sobrepeso de guerra, que cuatro ‘archivadores’ de cartón, que un par de zapatos no muy finos, que ciento sesenta pasteles, que ocho

kilos de azúcar, que ciento sesenta postales y que dos sacos de herraje para el brasero?⁴⁹

Podemos advertir que las cosas mencionadas establecen relaciones de paridad, bien que con el ajuste de las cantidades; sin embargo, la redacción del párrafo no deja totalmente claro qué se trueca con qué, salvo en el caso de los cuatro tarjetones para retratos con el paraguas; de ahí en adelante no sabemos si los ocho tomos de la *Home University Library* valen lo que el resto de las cosas enumeradas o si hay que tomar las permutas distributivamente de dos en dos; es decir, toma esto y dame aquello, respetando el orden en que aparecen las enumeraciones, pero, de ser así, queda un término suelto. También podría ser que se presente otro tipo de intercambios; en esta situación, sin embargo, tendríamos que echar mano de nuestro sentido común, para tratar de discernir lo que valen las cosas. Lo cierto es que por mucho que nos haya advertido sobre las categorías ante las que hay que ser sensibles para sopesar el mundo, no hay un orden claro, el valor es convencional y en él intervienen criterios sociales y culturales que sobrepasan lo que algo puede valer. En el ejemplo anterior, las razones del trueque se solapan por la redacción misma; se aprovecha la oportunidad de elidir la frase “iban a costar lo mismo” y sustituirla por una coma, absolutamente aceptable desde la gramática, pero que a la postre generaría confusión. Tal parece que el propósito era precisamente ése, aperebarnos de lo arbitrarias que resultan las relaciones entre unas cosas y otras; como si nos sugiriera que el mundo entero no es sino un rastro de canjes facciosos.

Si el sinsentido está en la base de toda serie, omitir el trabajo de ajuste entre el orden de las cosas y el de las palabras sería abrir la puerta al desorden originario en el que se encuentra el mundo. Como si se colocara bajo esta perspectiva, Reyes escribe en “El Caos doméstico”: “No preguntéis quién

⁴⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁸ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 329.

⁴⁹ *Idem.*

los ha destruido; es la invisible potencia que funde y refunde constantemente las formas de la casa: su centro vivo, su alma, su cuna y su sepulcro”.⁵⁰ Los muebles que habitan los hogares se encuentran en una convivencia pronta a disolverse, que se reorganiza constantemente bajo nuevas relaciones; lo único fijo, sin embargo, es el caos doméstico, el “ombbligo vertiginoso”, el lugar del sinsentido.

De manera muy clara, el sinsentido de las series se aprecia en “El Abanico-Enciclopedia”, del que afirma Reyes:

El Abanico-Enciclopedia, que descubro entre los ejemplares de una reciente Exposición (el abanico de las efemérides, el abanico calendario, el abanico de las constelaciones del Zodíaco, el abanico de las muertes notables, el abanico de las listas de reyes romanos o franceses, el abanico de los Nueve de la Fama, el abanico de las maravillas del mundo, el de las musas y el de los consejos amorosos), es el producto más cabal de toda aquella civilización.⁵¹

¿Cuál es el criterio que reúne, por ejemplo, a los Nueve de la Fama con los consejos amorosos, o a las constelaciones del Zodíaco con las maravillas del mundo? ¿Por qué hay una lista de reyes romanos y franceses y no de otros lugares o de otras épocas? ¿Bajo qué concepto se emparejan las muertes notables y las musas? Es claro que lo que predomina en la serie anterior es una simple reunión de elementos heterogéneos que no expresan gradualidad ni continuidad. De manera más radical, Jorge Luis Borges nos presenta una serie semejante a la anterior en intención y asunto, incluso podríamos preguntarnos si a las frases de Reyes se les podría atribuir cierta paternidad respecto del siguiente párrafo incluido en “El idioma analítico de John Wilkins”, cuando refiere que Franz Kuhn alude a la enciclopedia china, *Emporio celestial de conocimientos benévolos*:

⁵⁰ *Ibid.*, p. 315.

⁵¹ *Ibid.*, 291.

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.⁵²

Aquí lo que suscita el sinsentido no es la naturaleza de los elementos —en el texto se nos advierte que el concepto unificador es el de tipos de animales—, sino el juego de los órdenes supraordinados y subordinados. ¿Por qué se consideran en dos casillas diferentes las sirenas y los fabulosos? ¿qué animales se encuentran en los incisos h) y j), cuyos vagos nombres podrían incluir todos los demás? ¿por qué algunos animales son considerados desde sus actitudes (sueltos, que se agitan como locos, que acaban de romper el jarrón) y no los otros? Y, finalmente, la que provoca más perplejidad, ¿por qué se incluye un inciso llamado “etcétera” y no es precisamente el último?

Tanto en el párrafo de Reyes como en el de Borges se manifiesta un descrédito hacia las series, cuya naturaleza es fundamentalmente heterogénea; ninguna de las dos se ve asistida por un criterio que apunte a la unidad, aunque en la segunda podría ser el campo semántico de los animales. Por otro lado, se logra un efecto irónico si consideramos que estas enumeraciones mal ajustadas se encuentran en una Enciclopedia, que representa precisamente una forma de compendiar los conocimientos de manera objetiva y universal basada en el ideal de un saber estructurado. En ambos textos se deja al descubierto que toda clasificación responde al capricho.

En el prefacio a *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault comenta que la hilaridad que le provocó este texto borgesiano inspiró precisamente su libro, pues, “en el asombro de

⁵² Jorge Luis Borges, *Inquisiciones. Otras inquisiciones* (Barcelona: Penguin Random House, 2011), p. 276.

esta taxinomia, lo que se ve de golpe, lo que por medio del apólogo se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto".⁵³ En las series heterogéneas de Borges y de Reyes percibimos no una transgresión a la racionalidad, sino el reconocimiento de que cualquier orden, por muy lógico que intente ser, es una simple conglomeración de elementos, aunque en los casos de series que exhiben sus criterios de organización no nos percatamos de ello porque estamos inmersos en una episteme que nos permite verlas como racionalmente justificadas.

¿Qué sensibilidad o qué tipo de razonamiento detectaría los fallos del espíritu clasificatorio? Alfonso Reyes dice de Chesterton, a propósito de *El hombre que fue Jueves*, que "describe las persecuciones y sorpresas de la mente coordinadora".⁵⁴ Lo mismo podría decirse de él y del argentino. Podríamos trazar un eje Chesterton-Reyes-Borges en que la razón se deslizara por los causes de la sinrazón; en que, perdida la inocencia que confía en los oficios de una conciencia ordenadora, regresa a un universo germinal paradójico y sin sentido que posibilita la risa.

2.3. El humor

Para entender el humor de *Calendario* es preciso remontarse a los planteamientos del absurdo, pues aquí no se trata de la comicidad bergsoniana, producida cuando, en una situación mecánica, un incidente rompe con su estatismo y devela la rigidez que se había alcanzado por la persistencia del hábito. Tampoco estamos ante el chiste, freudianamente considerado, como artefacto que nos ayuda a gastar el exceso de energía psíquica mediante el equívoco lingüístico. En este caso, su origen se deriva del lugar y la actitud del enunciador. En

"Entre humoristas", Reyes distingue las diferentes especies humorísticas y elige su sitio al lado de Chesterton.

Hay un humor de altura, "que reza y canta, y ése no sazona, sino que galvaniza la vida en un frío de acero, de espada".⁵⁵ Éste se encuentra cercano al idealismo clásico; del que dice Deleuze: "Esta concepción es precisamente la que anima la ironía socrática como ascensión y le da como tareas, a la vez, arrancar al individuo de su existencia inmediata, superar la particularidad sensible hacia la Idea e instaurar leyes de lenguaje conformes al modelo".⁵⁶ La posición de Sócrates es la del iniciado en la verdadera filosofía que, cuando pregunta qué es la virtud, la belleza, la justicia, no se contenta con las respuestas del sofista en cuestión que señala una cosa de esta realidad porque lo que busca son las ideas puras, eternas y originarias. En los *Diálogos* de Platón vemos que el lenguaje como designación es un acto fallido porque no logra elevarse sobre este mundo de entes imperfectos y que propone como alternativa la hipótesis de los conceptos. El lugar de Sócrates, el individuo, como el enunciator protagónico de los *Diálogos*, está un palmo más arriba que sus interlocutores, y su actitud es la del que se sabe con la razón porque ha viajado al *Topos Uranos* y ha contemplado las esencias.

Hay, también, un humor de hondura, "heroico, metafísico, romántico, trágico: el de Heine, que es perenne juventud, pálida esbeltez, pobreza sin lecho".⁵⁷ En este caso no se persigue la altura sino la profundidad; la ironía se apoya sobre el yo y recorre las posibilidades personales, que se erigen como el centro del discurso. Dice Deleuze: "La posición de la persona como clase ilimitada, y sin embargo de un solo miembro (Yo), ésta es la ironía romántica".⁵⁸ Entre las perspectivas

⁵³ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 342.

⁵⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁷ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 342.

⁵⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 102.

⁵³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (México: Siglo XXI, 2004), p. 1.

⁵⁴ Alfonso Reyes, *Grata compañía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 21.

desplegadas en la abundancia supernumeraria del sujeto se encuentra una amenaza de disolución que, sin embargo, se refugia precisamente en la persona, el humorista, que anteponer su sólida estructura. Este tipo lo encontramos en el Reyes de *El suicida* —publicado apenas un lustro y un año antes de *Calendario*—; se trata de un planteamiento cerebral, teórico, apoyado en Hegel, y su insignia es la sonrisa, un gesto intelectual. En la segunda obra, en cambio, la perspectiva alfonsina sobre el humor ha cambiado; lo que dice sobre el asunto en “El coleccionista” podrá ilustrarnos:

Hay, sobre todo, algo que me inquieta: he dado en pensar que la sonrisa es una risa sin entrañas, una risa insalubre, sin eficacia vital; una risa que se ha vuelto loca y ha olvidado su propósito a medio camino, como flecha que se pierde en el aire... una risa marchita, que ha crecido falta de luz y aire —planta blanquecina y sin sol—, anémica, raquítica, con unas piernecitas flacas y un cuerpo jorobadito; que la sonrisa es una risa de mal humor; una risa a la que tuercen el pescuezo a última hora: una ‘catarsis’ mancada, un desahogo que se arrepiente.⁵⁹

Aquí la sonrisa se ha convertido en una mueca fariseica, propensa a mecanizarse (ésa es la razón de que ya no sean coleccionables). El humor del que ahora nos habla don Alfonso renuncia a las profundidades del sujeto; no es cosa de jóvenes que, aunque lo intenten, no logran reír con toda la boca, porque la pureza de su ideal se lo impide.

Reír en *Calendario* es reconocer que aunque el universo no tenga un sentido intrínseco o subjetivo, se puede establecer una corriente de gozo mientras se está vivo. “Hay una felicidad metafísica —dice Camus— en la absurdidad del mundo”.⁶⁰ El humor alfonsino de esta época se avecinda en la filosofía zen, “contra las profundidades brahmánicas y las alturas

budistas”,⁶¹ y se ancla en las singularidades de la existencia. A propósito de *El hombre que fue Jueves*, sostiene Reyes:

Aquella gente imposible se quejaba de que la primavera fuera verde y las rosas rojas. Chesterton los llamó blasfemos, reivindicó para sí el derecho de regocijarse ante las maravillas del mundo (un derecho que sólo debe ejercerse cuando no se es bobo, un derecho peligrosísimo), y se entregó desde entonces abiertamente a las alegrías sencillas de la calle y del aire libre. (Con malicia, naturalmente. Para encontrar divertido el mundo no basta proponérselo).⁶²

Este humor chestertoniano tiene características importantes: se encuentra a ras del suelo en “las maravillas del mundo” y requiere cierta inteligencia y temple para burlar tanto las pretensiones de trascendencia (ya hacia la altura, ya hacia la profundidad) como la mera tontería; esto es, ejercer la risa involucra un temperamento malicioso. En “Entre humoristas” retoma la idea: “El humorismo participa de la cachaza y del gusto por la comodidad, propios de los años obesos. El humorismo es sanguíneo, duerme la siesta, anda todo el día en pijama y pantuflas y, a veces, se muere de congestión (Fatty, Chesterton)”.⁶³ Sólo con el tiempo el hombre absurdo, desencantado de su realidad, vuelve sobre ella; pero no se trata de un simple regreso, sino que con el tiempo ha conseguido serenarse frente al sinsentido y afilar su sensibilidad para encararlo: ha encontrado un nuevo lugar y una actitud diferente que, en palabras de Deleuze, corresponden a la cuarta persona del singular; veamos:

Lo trágico y la ironía dejan sitio a un nuevo valor, el humor. Porque si la ironía es la coextensividad del ser con el individuo, o del Yo con la representación, el humor es la del sentido y el sinsentido;

⁵⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 101.

⁶⁰ Alfonso Reyes, *Grata compañía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), pp. 25-26.

⁶¹ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 342.

⁵⁹ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 353.

⁶⁰ Albert Camus, *op. cit.*, p. 125.

el humor es el arte de las superficies y las dobleces, las singularidades nómadas y el punto aleatorio siempre desplazado, el arte de la génesis estática, el *savoir-faire* del acontecimiento puro o la “cuarta persona del singular”; toda significación, designación y manifestación quedan suspendidas, toda profundidad y altura abolidas.⁶⁴

Ahora ya sabemos cuál es el sitio de este humor que se desliza por el dorso de las cosas. El enunciador no es el centro del discurso ni el inicio de un camino en ascensión; su lugar contraviene la gramaticalidad de la lengua: es un yo, pero no se asume como escalera al cielo ni como terreno de profundidades insospechadas dispuesto a arrastrar al tú (enunciario) ni a él (mundo). Esta cuarta persona es un punto que va cambiando de posición; ora se identifica con motivo de su discurso, ora se separa de él y se solidariza con el lector, ora presenta una situación en la que se finge totalmente ajeno.

Quizás el texto de *Calendario* que mejor encarna el humor alfonsino de ese momento es “Junto al brasero”, ensayo-crónica que nos habla de una noche veraniega de *variétés* en Madrid, retrato de tipos muy españoles. Hagamos un repaso de la compañía: 1. una bailarina; 2. las hermanas Garrido “semidesnudas y obesas”; 3. “la cupletista más flaca del mundo”; 4. “la mujer de pelo negro y patillas atusadas, grande y pestañuda gata hierática”; 5. una cantaora “vestida con unos colores marchitos al sol”; 6. tres bailarinas, dos de ellas gemelas; 7. “la niña chillona y pequeñita” acompañada de su hermano Ninforo, que “es un chulillo elegante y muy ajustado [...] Lleva un mechón lírico que le salta a uno y otro lado de la cabeza como una llama”; y 8. la Corbalán. Este desfile caricaturesco se completa con los números que presentan:

- La bailarina “tras de estropear un zorcico, haya echado a perder una miscelánea de juegos de niños”.
- Las hermanas Garrido, “se dan culadas y marchan como

dos muñecas hinchadas de serrín al son de un clarinete descorazonante”.

- El piano automático “nos acuchilla, a veces, con unas notas metálicas, desgarradas”.
- La cupletista con “voz de gato” “armoniza un instante, de un modo perfecto, con el anís”.
- La gitana “que casi no canta, pero magnetiza y ganguea”.
- Dos hermanas bailarinas “que parece una sola partida en dos” y otra “tan aburrida que pudo haberse ausentado, y nadie se hubiera dado cuenta”.
- La niña chillona y pequeñita “que empieza siendo odiosa y acaba por gustarnos a todos, no sé por qué” baila con su hermano Ninforo “que pone gran movilidad de azogue en los alegros y gran rigidez de palo —casi de fakir— en las pausas”. El bolero “resulta una pataleta rabiosa, tarantela y mal de San Vito, con saltos y contorsiones”.
- La estrella, la Corbalán, cuyo canto es “un alarido”.⁶⁵

Un dibujante acompaña al narrador; cada uno a su manera hace la crónica de la noche. Tanto por la descripción de los artistas como por el recuento de los números sabemos que el resultado será una caricatura de tono ligero. Alfonso Reyes se percata de que en la estampa madrileña abundan los especímenes de comedia; en *Fósforo en España* repara en que Charlot es la cristalización de un mito que reúne las variedades del español de la calle:

Habíamos anunciado que Charlot, rebasando el campo del cinematógrafo, saldría a la vida trocado un nuevo tipo de cómico tan consistente como Pierrot. Y ¿quién no recuerda el Charlot del Carnaval? ¿Quién no ha visto los Charlots que se vendían en la feria de San Juan? ¿Y en el teatro de variedades del Retiro, el Charlot del restaurante acrobático? ¿Y, en los toros, el Charlot torero? [...] Señálese la hora para el día en que se reduzcan todos

⁶⁴ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 103.

⁶⁵ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), pp. 276-277.

los espectáculos públicos (el circo, las "variedades") a evoluciones de temas, como se ha hecho ya con el teatro; señálese la hora en que Charlot aparece, primera influencia palmaria del cinematógrafo en la vida, imprimiendo un nuevo, diminuto temblor en el desarrollo de las cosas humanas.⁶⁶

No es gratuito que "Junto al brasero" aparezca en el apartado "Tiempo de Madrid" y no en "Teatro y museo"; el texto pone el acento en la intención de los artistas y del productor de la compañía de vender su hispanidad. El color local es bien pagado por los turistas, así que promueve a espectáculo los caracteres españoles. Estamos ante un verdadero vodevil: *vaudeville* (en francés), *voix de ville*, la voz del pueblo.

Cuál es el lugar del narrador y, en última instancia, el de Reyes en este cuadro pintoresco, es una cuestión a responder para caracterizar su humor. A pesar de los rasgos esperpénticos manifestos en la acumulación de personajes excéntricos y el uso retórico que acentúa el matiz donoso de las descripciones, la mirada del narrador no resulta inquisidora. No se trata de ese humor de la crítica social que delata los excesos políticos o la corrupción de las costumbres, que se agría en un caldo moralizante. Tampoco estamos ante un comentario estético y, mucho menos, es un acto de compunción. Tomemos en cuenta que el narrador forma parte de la comitiva de artistas y el personal que, de otra forma, también vive del espectáculo: unas niñas de negro que venden postales, unas muchachas que ofrecen números de lotería, un camarero que "era, de por sí, un espectáculo (muy feo)". Los asistentes al lugar son igualmente pintorescos: el joven esbelto que se acompaña de una italiana gorda y morena y una francesa fina y blanca; dos galanes de cincuenta años que acompañan a una cortesana "vestida de ama de llaves, aunque ella creía que de fiesta", voz "gangosa, terca, porfiada" y que dice

⁶⁶ Alfonso Reyes, *Simpatías y diferencias* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 226.

"imbecilidades de esas que salen muy bien en español"; un *sportman* que va con una italiana y una francesa, y que juega al equilibrista con su bastón, y un espectador "bullanguero" que rompe "un frasco de sustancias fétidas". Hay, incluso, "una mujer de miniatura, gorrito verde y carita de musaraña" que va con cuatro o cinco "hombrones morenos, color tabaco, zapatos blancos, caras iguales, serias", que no sabemos a qué bando pertenecen, si son artistas, empleados del local o visitantes.

En ese batiburrillo de personalidades se encuentran el narrador y su amigo, que le robó o "sustrajo" un lápiz para hacer sus dibujos, y pese a que desde el inicio aceptan que se aburrirán, se encuentran perfectamente engastados en ese medio. La resistencia a los números musicales y de danza, así como al de los asistentes es pasiva; sus actitudes tienen cierta comicidad absurda: están ante un seto vivo, por donde "dan ganas de meterse, huyendo del teatrillo"; guardan en la copa de su sombrero al muñeco "desnudo, de ojos saltones y brazos abiertos", premio de la rifa de juguetes, y apenas aparece la Corbalán, la estrella, "echamos a correr, dejándola con el alarido en la boca, para no perder el último tranvía de vuelta", explicación que, a primera vista, podría pasar por medida práctica; eso, si no se añadiera, entre paréntesis, "¡Horror de la lucha por la vida, empujones, atropellos y moleduras a las dos y media de la mañana!", comentario con el que rompe la veracidad con la que está escrita la frase anterior.

Es evidente el tono festivo de "Junto al brasero"; a pesar de que el espectáculo y el público frecuentemente le parecen tristes o feos, se acepta que, como diría Deleuze, ese "devenir-loco cambia de figura cuando sube a la superficie";⁶⁷ por eso al inicio dice que se trata de los "obligados percances", que son preferibles a las noches en que el frío obliga a estar en casa. La voz del narrador, podría decirse, se modula en

⁶⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 103.

una primera persona del plural; él también forma parte del colorido madrileño. Reyes, en cambio, toma distancia de los hechos; pero no para juzgar desde el individuo cultivado e intelectual que es ni desde la compasión que le despiertan los pobrecitos de Dios ni siquiera desde su posición de sujeto social que enjuicia la corrupción. En este caso notamos que el autor camina muy próximo al narrador pero desde fuera del texto, distancia que le permite reírse con la risa desinteresada de un humor anárquico, que no se circunscribe al cuadrante metafísico, religioso o histórico. Estas páginas bromistas tienen mayor parentesco con los Marx de *Sopa de pato* que con el de *El capital*.

3. El retorno a la lengua y la literatura

¿Por qué Alfonso Reyes o por lo menos algunas de sus obras no se encuentran inscritas en la literatura del absurdo? La misma pregunta podría hacerse pensando en Chesterton; quizá también en Borges. Si, como dice Camus, “no hay destino que no se venza con el desprecio”,⁶⁸ también es cierto que no hay desprecio capaz de convertirse, con sus solas armas, en destino. El antiintelectualismo de la literatura del absurdo se cierra sobre sí mismo, no ofrece salidas. Reyes, en cambio, propone un regreso a la razón; pero ¿a cuál se refiere? Sobre el Chesterton de *El hombre que fue Jueves* Reyes observa:

El contraste, el sistema de sorpresas, que es su procedimiento mental, es también su procedimiento verbal. Posee una lengua ingeniosa, pintoresca, llena de retruécanos a su manera: sube, baja, salta, riza el rizo encaramado peligrosamente en una palabra, y a la postre resulta que ha estado defendiendo alguna noción eterna y humilde: la Fe, la Esperanza, la Caridad. En boca de Syme, personaje de una de sus novelas, pone una sentencia que explica muy bien su situación. La paradoja, dice Syme, tiene la ventaja de hacernos recordar alguna verdad olvidada.⁶⁹

⁶⁸ Albert Camus, *El mito de Sísifo* (Madrid: Alianza, 1951), p. 160.

⁶⁹ Alfonso Reyes, *Grata compañía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 26.

Es claro que Chesterton no se conformó con exhibir lo absurdo que es el mundo, sino que hay un trabajo esmerado con la palabra, que retorna al camino de la fe, la romana y, en cierto sentido, la más evidente, porque todos los caminos conducen a ella. Tal parece que entre Reyes y Chesterton se establece un diálogo que no tuvo lugar pero que sigue resonando en el tiempo gracias a sus textos, pues el escritor inglés dice, como apoyando lo que ya apuntaba el regiomontano:

No obstante, nuestra reivindicación del sinsentido como una nueva literatura (casi podríamos decir como un nuevo sentido) resultaría bastante indefendible si el sinsentido no fuera más que una mera fantasía estética. Nada sublimemente artístico ha surgido nunca del mero arte del mismo modo que nada esencialmente razonable ha surgido nunca de la pura razón.⁷⁰

Y hacia el final de “Una defensa del sinsentido” aclara: “La persona bienintencionada que, simplemente estudiando el lado lógico de las cosas, ha decidido que ‘la fe es un sinsentido’, no sabe la gran verdad que está diciendo; tal vez más adelante vuelva a encontrarla bajo la forma ‘el sinsentido es fe’”.⁷¹ Estas palabras que normalizan el horizonte a donde fue a parar la experimentación lingüística, retórica y estética de Chesterton no se aplican a Alfonso Reyes, de quien no podemos afirmar que abrazara alguna creencia religiosa. Sí podemos pensar, sin embargo, que nuestro escritor establece una corriente de simpatía con la actitud del inglés, quien, luego de desviaciones y recorridos sinuosos, confirmó lo que, tal vez, desde el inicio del camino ya sabía; esto es, el anclaje de su ser.

En “Un propósito”, Reyes se duele del desapego a la razón de los tiempos en virtud de que ciertas vías artísticas se atienen más a las formas espontáneas de la creación que empezaron como una bandera de renovación, pero termi-

⁷⁰ G. K. Chesterton, *op. cit.*, p. 96.

⁷¹ *Ibid.*, p. 99.

naron en desidia autocomplaciente. Camus piensa que “el esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar un corazón de hombre”,⁷² y si le creemos, podemos entender que don Alfonso nos alerte frente al mero instinto que “trabaja en nosotros, a pesar nuestro: no vale la pena preocuparnos por él a toda hora” porque “sólo exige cuidados de higiene”; ya “basta de absorberlo todo por los tentáculos del misterio”; asumamos que “la razón es lo mejor que tenemos los hombres: temblemos de nombrarla. Gustemos de conocer, de estudiar, de entender”.⁷³

Así como la improvisación se nutre de una cultura amplia reforzada con la memoria, la intuición ha de sustentarse en los cuidados del trabajo con la palabra y el arte; tal es el camino que Reyes señala como superación del estado absurdo. Esta razón, empero, no responde precisamente a los ideales académicos, sino que nos obliga a repensar el quehacer de la literatura y los alcances de la lengua, así como los compromisos que representan para los creadores y para la filología.

Se entiende que el arte del que habla Alfonso Reyes dista de ser pura expresión de sentimientos sostenida por la figura del artista que, sin mayor reflexión y cultivo de su disciplina, cae en afectación sensiblera; así, se pregunta, “¿no es verdad que el arte no debe ser un perpetuo *chantage* [las cursivas son nuestras] sentimental?”⁷⁴ No es extraño, entonces, que el drama realista le resulte insostenible; ya no se trata del héroe enfrentado al destino, como en la tragedia ática; sino de una intrusión en la cotidianidad. El realismo en el teatro tiene, en principio, el problema de hacer verosímil la unidad de tiempo, y aunque algunos medios pueden librar el escollo, terminan cayendo en lo irreal, como Ibsen, quien introduce

la narración de los personajes como una manera de informarle al espectador la situación actual; esta técnica, sin embargo, resulta de una “sinceridad salvaje” que termina siendo descorazonadora, en el fondo lo que nos dice es que “nuestra sociedad es falsa” porque “no resiste la prueba de la verdad”. Bernard Shaw echa mano de un procedimiento más efectivo que consiste en poner a seres reales en situaciones fantásticas que mueven a risa. Finalmente, se pregunta don Alfonso: “¿Qué hay, pues, en el fondo de la vida humana, que sólo se deja empuñar por el humorista?”⁷⁵

Ahora bien, ante la imposibilidad de representar los problemas del hombre común desde una propuesta realista, ¿qué cabría esperar del arte escénico? La respuesta se encuentra en “Ruth Draper o la nueva paradoja del comediante”, donde habla de su técnica de actuación, que posee fuerza demiúrgica; pues su primer misterio consiste en “la creación del paisaje mímico”, y el segundo, en “la creación del interlocutor invisible”.⁷⁶ En otras palabras, el arte ha de ir adquiriendo la solidez del gesto; la danza, por ejemplo, debería desentenderse de toda intención fabuladora y atenerse a sus recursos, las “sinfonías musculares”, la “mímica trascendental”, esto es, los que la convierten en una “escritura corporal o poema emancipado de los instrumentos del escriba”, que aspiran a una “especie filosófica de la Danza pura”.⁷⁷ Pero si el lenguaje del cuerpo encarna la comunicación, también la lengua puede encontrar los medios para convertir la palabra en seña.

Frecuentemente Reyes nos reconviene a usar el lenguaje con miramiento; no por mero “preciosismo verbal”, que denota cierta “oculta ponzoña académica”,⁷⁸ sino por “preciosismo de los sentidos”. Una lengua no es el único sistema

⁷² Albert Camus, *op. cit.*, p. 162.

⁷³ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), pp. 333-334.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 288.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 296-297.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 293-294.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 289.

de signos que nos ayuda a comunicarnos, pero sí el primero que constela otros medios, como el lenguaje de señas; y así como el signo articulado puede ser apropiado o no, también la mímica observa adecuación comunicativa. Por ejemplo, en "Cómo descubrí que Teddy era español", nos dice:

Primero, porque su mímica de sordomudo es de la más pura escuela española. Una mímica inconfundible, no sé si árabe, si más bien torera, si tal vez romana. (Cohen, el filósofo, gustaba, cuando iba a París, de asistir a la Sinagoga, para divertirse en admirar los movimientos de los judíos españoles).⁷⁹

A las señas se les adjudica el apoyo en el español y su potencia para comunicar, y aunque limitada a nombres, no se ve mermada; por eso, en un texto coordinado con el anterior, incluye el siguiente relato de vida: "Sombrero alto, sortijas y alfiler de corbata, vino, billar, riña, puñetazos, puñetazo en un ojo, manos atadas, soborno y fuga"⁸⁰ que, además de mover a risa, exhibe el ingenio con el que Reyes expone las líneas generales de una narración. Con ejemplo tan patente, nos apercibimos de que incluso en códigos de comunicación derivados hay una facultad comunicativa afincada en el carácter sistémico de la lengua, pero que resultan más sugerentes y vivas. Alfonso Reyes caracteriza la prosa de Chesterton: "A veces, entre el chisporroteo de sus frases, lo estamos viendo gesticular".⁸¹ Si es posible el traslado de los mecanismos propiamente lingüísticos a otros códigos, también es posible el tránsito inverso; es decir, revivir la lengua desde una gestualidad que anima la expresión.

De tiempo atrás se ha aceptado la convencionalidad del signo lingüístico y, una vez reconocida la arbitrariedad que une al significante con el significado, se echa tierra sobre la

relación que las palabras guardan con pensar y crear. Contrariamente, en *Calendario* se revisa la lengua desde una razón de origen, desde su composición léxica y etimológica, como aquel cocinero que, con ánimos de renovación, reinventa "bajo el cristal, una palabra recién fabricada en el gabinete, mediante la yuxtaposición de raíces y desinencias de distintos tiempos y lugares".⁸² Con ese espíritu experimental hace que la lengua vuelva a brillar con nuevas y sensitivas luces de sentido, opera cambios importantes: "Un día entró al horno la palabra artículo", y salió del horno hecha 'artejo'. 'Fingir' se metamorfoseó en 'heñir'; 'sexta', en 'siesta'; 'cátedra', en 'cadera'. Una palabra puede actuar como germen de acción y sus mudanzas lingüísticas son capaces de generar cambios sociales, según los hechos en que deriva la intervención del cocinero: "cuando un sabio —que pretendía reformar las instituciones sociales con grandes remedios— hizo meter al horno la palabra 'huelga' y se vio que resultaba 'juerga', hubo protesta popular estruendosa, que paró en un levantamiento, un motín". Y por esa misma vía se buscó una solución: "El cocinero, impertérrito, espumó —sobre las cabezas de los amotinados— la palabra flotante: 'motín'; y mediante una leve cocción, la hizo digerible, convirtiéndola y 'civilizándola' en 'mitin'". Si aceptamos que la lengua modela el pensamiento, reflexionar sobre las palabras puede abrirnos la puerta para transitar los caminos de la metafísica. En un último acto de experimentación, unos sabios llevan a este fabricante de términos la palabra Dios, "enigma de los enigmas", "vocablo enorme, como una inmensa tortuga" del que todavía esperamos la última revelación.

Percibir la vigorosa actividad de la lengua requiere una sensibilidad bien afinada capaz de ver en cada término una provocación para expresar una experiencia única y adquirir vida propia; nos dice Reyes en "La norma":

⁷⁹ *Ibid.*, p. 283.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 282.

⁸¹ Alfonso Reyes, *Grata compañía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 24.

⁸² Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 328.

Hay palabras que se deslizan y nos abren el corazón como una espada fría y sutil. A veces convidan a la locura, y a veces a la prudencia. Se caen de la portezuela de un coche; ruedan desde una ventana a la calle, articuladas entre un suspiro y un bostezo. Y nadie las advierte. No hacen más ruido que el de un guante que se deja caer.⁸³

Un dialecto no es solamente, como dicen los lingüistas, una variante regional de una lengua, sino —según comenta Reyes en “Psicología dialectal”— “una descendencia en vías de emancipación”,⁸⁴ porque implica un modo de sentir particular; una experiencia que sólo se da en usos de ciertas latitudes. Por esto, una frase tan coloquial como “¡Hora que me acuerdo!”⁸⁵ cobra una espesura de sentido que va desde la reminiscencia que despierta del olvido hasta el florecimiento de una fe.

Entonces, la literatura tendría que ser el arte de la palabra, sí, pero pensando en una lengua rejuvenecida por los usos de la calle, que, tal vez, como quería Humboldt, expresara el espíritu del pueblo y que, como pensaba Vico, pudiera representar el *verum-factum*, esto es, esa verdad poética que representa el fundamento de la relación hombre-mundo. Cuando nos dice: “Vamos a conquistar, a fuerza de brazo si hace falta, el respeto por las alas”,⁸⁶ Reyes nos invita a una empresa arriesgada, a recuperar la razón, pero no necesariamente la que se ha inmovilizado en las aulas o en las academias, sino la que nos muestra un orden estético de la creación humana, que campea en el arte igual que en la dimensión cognoscitiva, una lengua semejante a la de Mallarmé y a la

de Góngora. Esta razón tiene todos los rasgos de la sinrazón que, luego de transitar por el absurdo de una vida huérfana de sentido, ha logrado recuperar su fundamento originario en la vida misma.

⁸³ *Ibid.*, p. 324.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 339.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 340.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 334.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones. Otras inquisiciones*. Barcelona: Penguin Random House, 2011.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 1951.
- Chesterton, G. K. "Una defensa del sinsentido". En *El acusado*. Salamanca: Espuela de Plata, 2012.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2016. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%EF%BF%BDgica%20del%20sentido.pdf>.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2004.
- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Reyes, Alfonso. *Diario. 1911-1927*. Tomo I. Editado por Alfonso Rangel Guerra. Ciudad de México: Academia Mexicana de la Lengua, El Colegio de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional de Bellas Artes, Capilla Alfonsina, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Reyes, Alfonso. *Simpatías y diferencias*. Tomo IV, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Reyes, Alfonso. *Grata compañía*. Tomo XII, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Reyes, Alfonso. *Historia documental de mis libros*. Tomo XXIV, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Reyes, Alfonso. *Marginalia*. Tomo XXII, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Sobre *Calendario* o el registro personal del tiempo

Víctor Barrera Enderle

Mucho hay de clausura en *Calendario*, libro de ensayos misceláneos publicado en Madrid en 1924. El título mismo remite a la concepción cíclica del devenir temporal: mutación de estaciones: días que son arrancados y no vuelven (o regresan convertidos en recuerdos parciales). La percepción personal del tiempo, con períodos inusitados y momentos más valiosos que otros: días que duran meses y años que pasan en un día. Dentro de esa vorágine temporal: ¿cuáles son los criterios para establecer los períodos de una vida singular? ¿Cómo se eligen los momentos decisivos? ¿Qué lugar tienen en tales circunstancias los quiebres del destino? Un calendario es, entre otras cosas, la posibilidad de resignificar los días, de marcarlos para que no sean solamente repeticiones infinitas (pequeñas maldiciones de Sísifo). Sin duda hay jornadas que sellaron para siempre el calendario alfonsino, como el 9 de febrero de 1913, y que representarían un antes y un después en su vida; también hay fechas secretas que se guardan en las entre líneas de sus escritos. Cada libro de Reyes es una marca temporal y un registro espacial de su existencia. Con la redacción y publicación de sus obras podríamos establecer períodos completos de su vida. La publicación de *Calendario* cerró a su manera un ciclo que se había iniciado con los *Cartones de Madrid* y *Visión de Anáhuac*.

Concluía, por esos días, la *etapa madrileña* (así llamada por él mismo) del autor: de hecho, cuando apareció el libro,

Alfonso Reyes se encontraba en México, en su primer y breve regreso al país natal tras once años de ausencia, aunque él había ordenado los materiales que lo componen desde octubre de 1923 (un mes después de la instalación del Directorio Militar que instaló la dictadura de Primo de Rivera). La etapa madrileña fue dividida en dos épocas: la inicial, caracterizada por la condición de escritor *freelance*, de "trabajador literario" (como se describe a sí mismo), obrero de la pluma y el papel; y la final: revestida del ropel diplomático. Creador y funcionario; personalidad literaria y representante del gobierno revolucionario de Álvaro Obregón.¹ Un mismo espacio, pero habitado desde dos instancias muy diferentes: "Llegué a Madrid refugiado; luego fui encargado de Negocios de México, y salgo nombrado ya Ministro Plenipotenciario con destino a otro país".²

Reyes se había despedido de sus amigos madrileños el sábado 12 de abril en el restaurante Lhardy. En el breve homenaje no faltaron los discursos espontáneos de Eduardo Gómez de Baquero, de Eugenio d'Ors y de Luis G. Urbina, entre otros. El contertulio dejaba la capital española como escritor consagrado. El día 17 salió para Santander y el 19 se embarcó en el *Cristóbal Colón*, que zarpó y se adentró en un mar picado. Acaso podemos imaginar el desfile de emociones que padeció a bordo, caminando por la cubierta y mirando el dilatado piélago: ese océano que había interpuesto intencionalmente entre el trágico pasado inmediato y el presente incierto. Hacía más de una década lo había cruzado en sentido opuesto. ¿Qué le cantarían sus sirenas personales? Atracó en el puerto de Veracruz el 7 de mayo, un día después ya estaba en la ciudad de México. Los periódicos anunciaban su llegada, los

amigos le organizaban fiestas de bienvenida (como la que realizó el PEN Club de México, a cargo de Genaro Estrada, el 1 de junio); la familia se regocijaba con el retorno del hijo pródigo. Eventualmente, el regocijo del retorno daría paso a la confrontación con la realidad. ¿Hasta qué punto es un visitante?, ¿hasta cuál grado es un exiliado que retorna? Podría ser una cosa u otra, pero no —al menos no todavía— un escritor local.

Había viajado a México para recibir instrucciones del gobierno y, posteriormente, embarcarse para Argentina y asumir el cargo de ministro plenipotenciario, algo que finalmente no sucedió, al menos, no por el momento. Resumiendo: a la mitad de 1924 se encontraba en México, frecuentando a familia y amigos, y constatando que volvía a un país diferente al que había dejado en 1913. Esos meses eran de transición y nada era lo que parecía. Lo mismo acontecía en el ámbito literario: la joven promesa que había dejado el país retornaba como autor consagrado, pero ¿qué lugar ocupaba en la literatura mexicana? Las instituciones culturales y educativas comenzaban a tomar forma y muchos de sus antiguos compañeros del Ateneo (José Vasconcelos en primer plano) habían sido protagonistas de tales empresas. Eso, sin embargo, estaba también por cambiar y dar un vuelco.³ ¿Qué le deparaba el destino a él?

Tras once años de ausencia, qué encontraba realmente. Echemos un vistazo. La generación del Ateneo, su generación, estaba en la cima de los asuntos públicos y culturales; esto no garantizaba armonía alguna, más bien acentuaba las diferencias y contrastes entre sus miembros. Enumero algunos síntomas de esta condición ambivalente: la separación o el malentendido entre José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña, que orillaron la partida del crítico dominicano del

¹ El 10 de junio de 1920 (a menos de un mes del asesinato de Venustiano Carranza) Reyes fue nombrado segundo secretario de la Legación en Madrid; el 21 de enero de 1921 ascendió a primer secretario, y entre 1922 y 1924 fue encargado de Negocios *ad interim* de México en España.

² Alfonso Reyes, *Memorias* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 331.

³ Vasconcelos, por ejemplo, dejaba en esos días la Secretaría de Educación Pública en búsqueda de la gobernatura de Oaxaca; el presidente ofreció su apoyo a la candidatura, pero terminó por darle la espalda. Vasconcelos sería para el resto de su vida un opositor del régimen. Reyes le organizó una comida sin saber de las desavenencias entre el filósofo y Obregón.

país rumbo a Argentina; la salida de Vasconcelos de la Secretaría de Educación y su fallida campaña electoral en Oaxaca; y el apoyo de Martín Luis Guzmán al opositor de Calles, Adolfo de la Huerta, y al general Francisco Serrano, otro enemigo del general sonoreense. Todos estos factores polarizaron aún más el ambiente, ya de por sí cargado de pólvora. Casi todo el plantel del Ateneo le daría la espalda al siguiente presidente: Plutarco Elías Calles. Representar a México en el exterior era una cosa; vivir las querellas políticas en casa, otra muy distinta. Ahora lo sabía muy bien.

Después de los festejos de la bienvenida y de instalarse en una casa de la Calle del Ciprés, número 150, renacía en Alfonso Reyes el deseo de ordenar sus papeles, poner al día sus pendientes y salvaguardar su biblioteca, que había estado peregrinando con él a lo largo de los años. "Con esta tarea [la de ordenar y poner a resguardo sus libros] y el natural afán de pasear por México y saludar familia y amigos, tras 13 años de ausencia, no me ocupo de preparar las conferencias que —solicitado por todos— a todos he ofrecido".⁴ Ésta es la primera reflexión que apuntó en su diario, luego de una década de silencio, mismo período en que se consagró a la prosa ensayística y en la cual libros como *Visión de Anáhuac*, *Cartones de Madrid*, *El suicida*, *El cazador* y *Retratos reales e imaginarios* dieron cuenta, de manera indirecta, de su acontecer cotidiano. En ese breve retorno le tocó presenciar las elecciones presidenciales que llevaron, de manera abrupta, a la presidencia a Plutarco Elías Calles. La revolución comenzaba violentamente a institucionalizarse. Y en ese proceso, los intelectuales y creadores habrían de quedar de un lado o del otro, sin la posibilidad de mediación. Tal vez, sin caer totalmente en la cuenta, él hacía lo propio: marcaba o delimitaba su territorio. En un ambiente cargado de tensión, optaba por

⁴ Alfonso Reyes, *Diario 1912-1927*, tomo 1, (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), p. 17.

la mediación cultural: trataba de salvar amistades y al mismo tiempo defender su vocación. Los días del Ateneo parecían muy lejanos (esa época en la cual sus miembros proyectaban la configuración de un estado ideal, sustentado en la educación y la cultura), ahora era preciso ocuparse también de las prácticas, de los modos: entender el quehacer político, establecer alianzas, tejer redes intelectuales y literarias. Él había dejado claro su rechazo a la *vendetta* y su desinterés en ocupar cargos públicos en el territorio nacional (resonaba todavía el contundente *no* de su *Ifigenia cruel*). No faltaba mucho para que estallara la polémica en torno a la "virilidad" (o la falta de "virilidad") de la literatura mexicana; diversas corrientes y movimientos se estaban disputando la hegemonía en las formas de representación literaria. En este campo cultural tan electrificado, la llegada de un libro como *Calendario* debió haber causado desconcierto, por decir lo menos.

El libro es consecuencia de las amistades literarias, hoy las llamaríamos, de forma un tanto rebuscada, *redes intelectuales*. Enrique Díez-Canedo y José Moreno Villa (autor del retrato de Reyes que acompaña a la portada del libro) fueron los artífices de la publicación en la colección Cuadernos Literarios, número 5, editorial La Lectura. Díez-Canedo se hizo cargo, ante la ausencia del autor, de la corrección de las pruebas de imprenta, tal como lo consignó el regiomontano en su *Diario* en la entrada del 8 de julio de 1924: "Por las prisas del viaje, dejé en manos de Enrique Díez-Canedo el original de *Calendario*, sin conservar copias de todo ni índice del libro".⁵ En esas páginas personales reconoció —cuando finalmente en agosto compró un ejemplar del volumen en la librería Porrúa— el trabajo editorial del amigo. El libro estaba ahora por su cuenta.

Calendario: registro de la transición entre el ensayista en marcha, el que vagaba por calles y parques y hacía de la vista el principal instrumento de registro; y el creador de escritorio

⁵ *Ibid.*, pp. 33 y 34.

que primero debía atender una pila de documentos oficiales. Dos modos de escritura, dos formas de leer la vida y la tradición. El volumen apareció casi inmediatamente después de *Ifigenia cruel* y transitó por sendas parecidas, pues la escritura alfonsina solía manifestarse en diversos géneros, pero apelaba a las mismas formas de comunicación. El diálogo crítico. Hablo aquí de maneras de cierre: con el poema, buscaba clausurar el drama familiar ("El drama realista es imposible", había dicho en uno de los ensayos de *Calendario*) reafirmando su derecho a desechar la venganza y consolidar su vocación lírica; y con el volumen de ensayos, una de las etapas más creativas de su vida literaria. El detonante principal (de manera directa e indirecta) fue la muerte del padre: esa primera hoja arrancada de su calendario personal. Debía ahora asumir su condición de escritor maduro, *adulto*, sin caer en la resignación ni en la comodidad de la repetición. Un escritor que se encontraba en un lugar indeterminado de la "literatura nacional", la cual exigía representatividad (¿a quién representaba él?) y una vinculación directa con la realidad (¿con cuál realidad?). El centralismo nacionalista establecía sus reglas, pero era incapaz de ejercer una dominación completa. Reyes debía formar a sus propios lectores y configurar su particular tabla de valores y gustos. Cada libro suyo opera en diversos niveles para alcanzar ese propósito.

Calendario se divide en seis partes y cada una de ella funciona como un microsistema solar en donde giran ensayos relativos a un tema, un enfoque o período concreto. La primera parte, titulada "Tiempo de Madrid", es el corolario del corpus de ensayos escritos sobre y desde la capital española. Madrid es el territorio, a la vez geográfico y simbólico, en donde se desenvuelven conductas y formas de habla particulares que no escapan a la vista y los oídos del escritor regiomontano (una forma de confrontar diversos tipos de habla y sus impactos sobre la lengua). "Teatro y museo" agrupa ensayos breves que van de la reseña a la recreación y dejan ver

el trasfondo del libro: la creación reside, muchas veces, en las butacas y en la calle, y no tanto en los escenarios y los museos. Reyes fue espectador atento de las artes escénicas: gustaba del teatro y de la zarzuela, de la ópera y los sainetes; se sentía cómodo en las localidades baratas y en los palcos. Asistía (y entendía) la función como una suerte de convivio,⁶ esto es, la interacción entre público, actores, espacio y ambiente que hacía única e irrepetible cada representación. Los ensayos de *Calendario* son, en ese sentido, bitácoras de tales convivios: huellas de encuentros personales con la experiencia artística. Lo propio acontecía con la lectura: entablaba en cada página un convivio entre autores y posibles lectores. La distancia entre los "objetos artísticos" y el espectador se achicaba.

Veamos algunas muestras. La microficción, por ejemplo, se despliega en la sección "En la guerra", esa primera contienda mundial que desgarró el imaginario colectivo. ¿Cómo transmitir las sensaciones contradictorias y múltiples que provocaba una contienda de tales magnitudes? Más que a la crónica, apelaba a la invención: transmitir instantes y percepciones. En "El desconcierto", lo cotidiano se vuelve extraño, la percepción se agudiza y se transmuta en una poética del ensayo. "Todos nosotros" es una suerte de credo de escritores, confesiones del ensayista avezado y sus males de libros: Reyes como Montaigne son variaciones del Quijote: de tanto leer les dio por escribir, manera peculiar de enderezar entuertos. Apelar al tiempo dilatado de la escritura y la lectura. Y la parte autobiográfica aparece en "Yo solo": hay aquí algo de melancolía, pero sobre todo, maduración: los ideales juveniles se truecan por el humor irónico de la adultez.

⁶ Aquí sigo la noción que le otorga a dicha palabra el crítico teatral argentino Jorge Dubatti: "Sin acontecimiento de expectación [esto es, la actividad de los espectadores en el proceso de significación de la obra representada] no hay teatralidad, pero tampoco la hay si el acontecimiento de expectación no se ha articulado por la naturaleza específica de los dos acontecimientos anteriores: el convivial y el poético" (Dubatti, *Filosofía del teatro* 1, p. 36).

El registro personal de los días, las estaciones y las épocas no era sólo un ejercicio de solipsismo, pletórico de ensimismamiento: significaba, por el contrario, un modo de lectura de la circunstancia histórica que envolvía a la escritura. Anverso y reverso de una misma pieza. Este libro da cuenta, a su manera (una manera oblicua), de la transición de la España posterior al desastre del 98, a la que habría de reconfigurarse a partir de 1927. En otras palabras: va de las exploraciones modernistas y gestos decadentistas, al vértigo de las vanguardias. Y en lo político: transita del reinado de Alfonso XIII, a la hegemonía de los gobiernos militares. En ambos casos el momento era justo para cerrar y dar paso a otra aventura. "Sólo sabemos hacer lo absurdo porque aquí todo es al revés",⁷ dice uno de los comensales en el ensayo "Tópicos de café": verdadero repertorio de monosílabos que sin decir nada, comunican todo. El tiempo de Madrid es el de la transición, revisión del pasado e inquietud por el futuro (en la siguiente década, lo sabemos, esa polarización llegaría a la explosión con la guerra civil). Manuel Olgúin, en su clásico y pionero estudio *Alfonso Reyes, ensayista. Vida y pensamiento*, sostenía que "En *Calendario* se habla otra vez de Madrid, pero ahora, más que la impresión plástica, predomina la nota anecdótica sobre un rincón o un acontecimiento, o la breve reflexión sobre tópicos de la experiencia o la lectura".⁸

La condición de espectador se refuerza en la parte llamada "Teatro y museo". La sección empieza con una reflexión sobre el drama en la vida moderna, caracterizada por el realismo y temporalidad lineal y progresiva: "Los griegos resolvían el problema fingiendo que las relaciones entre los protagonistas eran

⁷ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1976), p. 279.

⁸ Manuel Olgúin, *Alfonso Reyes ensayista. Vida y pensamiento* (México: Ediciones de Andrea, 1956), p. 59.

anteriores al drama, representando en escena sólo el desenlace".⁹ ¿Es posible el drama en la vida moderna? La sociedad es falsa, ergo, el drama realista es falso también. ¿Cuál era el drama de la vida actual? Tal vez: la ausencia de éste. La falta de significación y la sensación de vacío. El absurdo asomaba por todas partes: también en el imperio de las artes, y resultaba ahora imposible sostener las antiguas jerarquizaciones. Las distancias entre lo permitido y lo prohibido se estrechaban. La armonía se pulverizaba, el equilibrio se volvía insostenible, las certezas levantaban sospechas, la música popular invadía los teatros, el cine inventaba su propio lenguaje (y dejaba de ser un apéndice del teatro y de la literatura), la radio acortaba distancias y la tecnología bélica era cada vez más letal.

En el ámbito de los estudios literarios, la metamorfosis era enorme: por esos años ya se ensayaban los enfoques teóricos que buscaban la consagración de algún método científico eficiente y de validez universal. El énfasis recaía en el nivel sintagmático y se perseguía la particularidad de cada obra para, posteriormente, establecer procedimientos generales. La lectura de Reyes sobre lo literario se había iniciado muy temprano con los ensayos que darían cuerpo a *Cuestiones estéticas*. En pocos años, su mirada crítica había establecido conexiones inusuales entre la poética barroca, la poesía experimental y diversas manifestaciones contemporáneas. Era, el suyo, un enfoque múltiple que lo mismo atendía al lenguaje como a las diversas relaciones con la realidad. Muchos de sus tempranos ensayos contenían aportes precisos sobre el quehacer de la literatura. En *Calendario*, la reflexión se centraba en los llamados "pequeños detalles" y partía de preguntas poco frecuentes: ¿Cuáles son los gestos prohibidos en la literatura? Me parece que pocas personas, hasta ese momento, se habían atrevido a preguntar eso. Obviamente Nietzsche

⁹ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 278.

había abierto la puerta al dar cuenta de lo dionisiaco; y, por supuesto, Bajtín: creador de todo un campo de investigación. Pero el célebre filólogo ruso se haría cargo de Rabelais (y desarrollaría su extraordinaria teoría sobre la carnavalización) al final de la década del treinta. Lo pantagruélico, lo picaresco: formas de revuelta estética. No hablo de la censura literaria, sino del abordaje de la dimensión escatológica en los textos de creación: "En el estornudo sólo se puede fundar un chascarrillo".¹⁰ Y sin embargo está ahí, existe, y su existencia posibilita la del pañuelo: símbolo, en contraparte, de un comportamiento romántico (impensable en nuestros días). El ensayista sostenía con desenfado: los gestos prohibidos rondan el castillo de la literatura. Cada comportamiento entrañaba otros ocultos, el relato siempre es doble (lo que se cuenta y lo que se sugiere). En lo indecible yace buena parte de la significación.

Los ensayos de *Calendario* son, así, maravillosas sinécdoques donde los fragmentos, las piezas aparentemente insignificantes de la cultura y la vida, cobran relevancia. Las jerarquías de la alta civilización se invierten, los muros de los museos se derrumban y los pedestales se desploman: "Queremos quemar los museos y fundar el museo dinámico, el cine de bulto, el film de tres dimensiones, donde el bordador chino borde tapices chinos, y donde el espectador pueda, si le place, ser también personaje y realizar sus múltiples capacidades de existencia".¹¹ Una breve teoría del arte, por ejemplo, se expone en "Motivos del *Laocoonte*" (con un claro guiño a Lessing¹²) donde el cruce de las diversas disciplinas

debería ser la norma y no la excepción. La modernidad había impuesto la especialización como anhelo de autonomía; la consecuencia: el aislamiento entre las artes. Para el ensayista el arte moderno residía en la contemplación activa del espectador y en el cruce de fronteras. Ya en uno de los lejanos ensayos que compusieron *Cuestiones estéticas* había apelado a la intuición como una vía de abordaje crítico. La asociación se convertía ahora en ejercicio reflexivo y creativo a la vez.

Las leyes y las preceptivas se venían abajo ante la improvisación de la vida cotidiana. La educación debería tomar en cuenta esta condición: formar no sólo ciudadanos capaces de reproducir conocimientos, sino también de improvisarlos. La reflexión tenía un destinatario en concreto: "Amigo José Vasconcelos: educar es preparar improvisadores". El apóstrofe al excompañero del Ateneo iba acompañado de la correspondiente explicación: "Todo arte consiste en la conquista de un objeto absoluto, logrado en medio de las distracciones que por todos lados nos asaltan, y contando sólo con los útiles del azar".¹³ Para probar su punto, ponía como ejemplo un "ensayo rutinario" de Stravinski y Sergei Diaghilew: los maestros de la improvisación y el desacato a las formas tradicionales. Desconcertar a todos hasta hacer que el público destruya las butacas de los teatros (como aconteció con el estreno de *Consecración de la primavera* en 1913). Nuevos tiempos precisaban nuevas formas.

El ensayista ejercitaba una escritura múltiple, cada frase era extensión de los sentidos. La vista resulta fundamental, pero también el oído, el olfato y el tacto. El mundo como museo dinámico y sin muros ("Los museos deberían confundirse con la vida misma"). Las obras se hallaban en la calle, la poesía en el habla de la gente, la literatura en la crónica de los diarios, y la historia en la memoria particular. *Calendario*: inventario de instantes, de momentos particulares, llenos de

¹⁰ *Ibid.*, p. 289.

¹¹ *Ibid.*, p. 292.

¹² En su famoso ensayo, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, G. E. Lessing había exclamado, siguiendo a los griegos, que "la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura que habla..." (Lessing, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, p. 32).

¹³ *Ibid.*, p. 299.

invenciones. La revelación: el caos doméstico era el secreto orden del universo: la belleza del tapiz se encontraba en su revés. Y tal vez ésa sea la fórmula de este librito de ensayos: pequeñas piezas escritas al vuelo, que lanzadas y ordenadas en seis partes se convierten en la secreta relojería de una teoría de la cultura y el arte.

En esa vuelta de tornillo descubrimos que los momentos trascendentales de la vida están llenos de olvidos, de inconsistencias: "impuesta ni la felicidad; a fuerza, ni la gloria".¹⁴ El ensayista como cocinero de palabras, que al trocar y condimentar unas cuantas sílabas trastoca el significado. La univocidad del lenguaje literario había sido puesta en duda desde los primeros años del siglo, incluso antes (con esos dados que Mallarmé lanzó al aire y cambiaron para siempre la suerte de la poesía moderna), pero la capacidad del escritor para componer oraciones implicaba enfrentarse a una bifurcación crucial: seguir el camino de la gramática y la corrección o doblar por la senda ignota de la exploración. Ahora bien, cualquiera de los dos caminos puede llevar a la incomunicación. El gesto moderno de Reyes radicaba en que no se perdía en ninguna de estas vías: sabía cuándo abandonar la erudición y se detenía antes de arribar a lo ilegible. Combatía el tradicionalismo con la exploración formal y se enfrentaba a las vanguardias con un retorno particular a lo clásico.

Los comportamientos artísticos estaban en boga, al menos desde el encumbramiento del romanticismo en el siglo XIX. Vivir de manera artística implicaba ponderar los sentidos sobre la razón. Conforme la aspiración autonomista del arte por el arte tomaba forma, la distancia entre los códigos estéticos y la subjetividad burguesa se acentuaba, a pesar de su inevitable vinculación. El rechazo a la racionalidad se acrecentó con el arribo de las vanguardias, que la asociaban con el academicismo dieciochesco y el fervor filológico de las décadas posteriores. Despojar a la creación de toda elucubración cerebral parecía ser la norma. Pero, sostenía

¹⁴ *Ibid.*, p. 319.

a contrapelo el ensayista, el arte no debía ser un perpetuo chantaje sentimental; a veces era preciso volver a la razón, o al menos no desdeñarla. Esta idea, expuesta hace casi cien años, suena ahora igual de desafiante. En estos breves escritos se incrustan claves de una poética crítica que se encontraba en constante tensión con las vanguardias e inercias de modas y movimientos en boga. Ponderar la razón en lugar del inconsciente, por ejemplo, representaba un desafío a la hegemonía del psicoanálisis, que en esa década plantaba sus reales en el campo del arte (no hace falta evocar aquí el manifiesto surrealista de Breton). Lo interesante es que no estamos ante una simple reacción conservadora, sino ante una vuelta de tuerca a los mecanismos mismos de la modernidad literaria. De ahí la tácita apelación a Chesterton en las páginas de este libro: una ortodoxia que se vuelva herejía.

Una de las partes más significativas de *Calendario* es la relativa a la propia vida del ensayista, sin caer en la autobiografía (o, en el peor de los casos: en la hagiografía). "Yo solo" equivale a una introspección literaria. El escritor se convertía en su propio objeto de estudio y de reflexión. Una confesión en particular resulta reveladora: el uso del lenguaje. ¿Cuál había sido la relación de Reyes con el idioma? ¿Cómo se había enfrentado a esa "aduanas interior" del español? ¿Cómo podía hacer de la añeja lengua del imperio español un lenguaje ágil y dinámico, y más propicio para la prosa ensayística? Habla y lengua confrontados en su prosa reflexiva: "La pluma en la mano me obliga a un lenguaje en cierto modo internacional",¹⁵ advertía para luego defender el dialecto como forma de transmisión de conocimientos y sensaciones. El español es una lengua hablada desde distintos confines del planeta y cada uno posee el derecho a reclamar su capacidad para transformarlo y hacerlo vehículo de la expresión literaria. En esta parte biográfica, hay dos elementos que él señalaba al vuelo y que constituían, sin embargo, parte fundamental de su escritura: el humor (alcanzado

¹⁵ *Ibid.*, p. 379.

con la mayoría de edad, cuando se dejaba atrás el idealismo de la juventud)¹⁶ y la lectura como detonante de la creación, que planteaba cuestionamientos de fondo: ¿existen realmente los escritores originales? ¿El ensayo es siempre una glosa de lo que han escrito los demás? El arte está en la lectura entre líneas. Tal vez por ello, el ensayista decidía cambiar, en sus manías de coleccionista, las sonrisas por las miradas. Guardar en la mente las palabras no dichas por la boca.

La lectura se convertía en la principal herramienta del escritor moderno: era la conexión con la tradición, pero de manera selectiva y respondiendo siempre a preocupaciones del presente. No sólo se trataba de qué leer, sino de cómo hacerlo: mediante cuáles dispositivos era posible la rearticulación de títulos, movimientos y orientaciones. Alfonso Reyes lo bautizaría un poco después como las "simpatías y diferencias": esa reconfiguración personal del canon que cada autor hacía al decretar su propia tradición; Borges, en su famoso ensayo "Kafka y sus precursores", llevaría esta idea hasta el paroxismo.

Bitácora de un largo viaje geográfico y simbólico, *Calendario* contiene claves para entender o dimensionar la experiencia de un sujeto que había transitado por diversos espacios del universo literario. "A veces, los que vuelven de un largo viaje conservan para toda la vida una melancolía, como de querer juntar en un solo sitio los encantos de todas las tierras recorridas".¹⁷ ¿Cómo se experimenta la melancolía del viajero una vez instalado o de regreso a su tierra? Para responder, Reyes evocaba a Ulises: "Se puede huir a la seducción de las sirenas, amarrándose bárbaramente al mástil.

Pero, ¿cómo olvidar después las canciones de las sirenas?"¹⁸ La revelación no deja de ser inquietante: quien ha perdido su centro difícilmente volverá a encontrarlo. La literatura, como sostenía Stendhal, es la bitácora de los que tomaron el camino equivocado.

La introspección se intensificaba conforme avanzaban los párrafos. En "Romance viejo" evocaba la salida de su tierra, más aún: la pérdida de la casa familiar, de su ciudad natal, de su país. Ese naufragio en escalada lo impulsó hacia los recuerdos. La evocación es, a su modo, constancia del paso del tiempo (infinitas hojas del calendario arrancadas). El ensayista ha madurado a fuerza de pérdidas. Las espinas que nacían en su corazón no eran, en sus palabras, de amargura, sino constancia dolorosa de la intensidad de la vida.

La última hoja del almanaque madrileño ha sido arrancada. ¿Qué seguía ahora? Como Ulises, el regreso, el breve retorno a la patria, le había acrecentado la melancolía. El país y él eran otros. Surgía nuevamente el impulso de irse, de remontar el vuelo y surcar los mares de otras latitudes. Volver a Europa, a la Francia que había añorado desde la juventud y en la cual había estado casi de paso. Los años de formación estaban quedando atrás. A partir de ahora se asumiría como un escritor hispanoamericano con un lenguaje propio: ya no necesitaría legitimarse sino asumir su puesto de interlocutor. Vendrían años complicados, aún está lejano el regreso definitivo al país natal, pero él ya es consciente de su diferencia, de su particularidad.

Para el momento en que arribe a Argentina, su prosa habrá madurado y entrará en una etapa de cuestionamiento continental, cito al vuelo algunos títulos ejemplares de esta nueva era del ensayismo alonsino: "Discurso por Virgilio" (1931), "Atenea política" (1932), "En el Día Americano" (1932),

¹⁶ Este aspecto ya había sido señalado, en los años setenta, por la académica Amy Katz Kaminsky: "El humor de Reyes también está presente aquí. Parece contradictorio, pero no lo es. Su humor nos hace sonreír, pero a la vez nos fuerza a pensar en la tristeza esencial del sujeto" (Kaminsky, "El *Calendario* de Alfonso Reyes y una nota sobre *Carroños de Madrid*", pp. 104-114).

¹⁷ *Ibid.*, p. 357.

¹⁸ *Idem.*

"Notas para la inteligencia americana" (1936) y "Homilía por la cultura" (1937). A diferencia del héroe de Homero, la llegada no era el final, sino el principio de otro comienzo. Era momento de volver a tomar la pluma.

Bibliografía

- Barrera Enderle, Víctor. *La conquista de la vocación. Vida de Alfonso Reyes en tres ensayos*, Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2018.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro 1*, Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Kaminsky, Amy Katz. "El Calendario de Alfonso Reyes y una nota sobre *Cartones de Madrid*, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 22, núm. 1 (1973), pp. 104-114.
- Lessing, G. E. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Traducción, prólogo y notas de Enrique Palau. Barcelona: Editorial Iberia, 1957.
- Olguín, Manuel. *Alfonso Reyes, ensayista. Vida y pensamiento*. México: Ediciones de Andrea, 1956.
- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Reyes, Alfonso. *Diario 1, 1912-1927*. Edición crítica de Alfonso Rangel Guerra. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Reyes, Alfonso. *Memorias*. Tomo XXIV, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

**La curva abierta, el proceso en marcha, el etcétera
en *Calendario*, de Alfonso Reyes**

María Luisa Martínez M.

Precisar, duele¹

El destierro de Alfonso Reyes en España abarca diez años, los comprendidos entre 1914 y 1924; un período que en sus inicios implica el distanciamiento forzoso de la política mexicana y que luego va a traducirse en un plazo fundamental en términos vivenciales, personales y escriturales. Thomas Mann señala en *La montaña mágica*, a propósito del influjo que la distancia ejerce en el espíritu de Hans Castorp, que “dos jornadas de viaje alejan al hombre —y con mucha más razón al joven cuyas débiles raíces no han profundizado aún en la existencia— de su universo cotidiano”. El joven Reyes madura en España; el viaje lo obliga a desprenderse en parte, no completamente, de sus raíces y contingencias. La experiencia de Madrid se inscribe prolíficamente en el autor; su periplo por tierras españolas se abre con *Visión de Anáhuac* (1917) y *Cartones de Madrid* (también de 1917, pero incluido en *Visperas de España*, colección reunida en 1937), y se cierra con la publicación de *Calendario* (1924), conjunto de ensayos breves que Manuel Olguín incluye en la segunda etapa de la obra de Reyes, la creativa, de acuerdo con un criterio cronológico y relacionado con elemen-

¹ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 278. En adelante, todas las citas de *Calendario* llevarán sólo número de página.

tos autobiográficos. La primera sección de *Calendario*,² "Tiempo de Madrid", según Amy Katz, "se puede comparar con los *Cartones* del principio de la segunda etapa alfonsina. Madrid es el tema central de los dos, pero el enfoque de los *Cartones* es superficial, y el de 'Tiempo de Madrid' es penetrante".³ El carácter narrativo y plástico del primero, un "cuaderno de notas y rápidos trazos, testimonio de lo más superficial que he visto en Madrid",⁴ se decanta y amplía en el tono poético del segundo. *Calendario* está compuesto por ensayos breves y poemáticos, de acuerdo con la clasificación de José Luis Martínez, quien distingue once tipos de ensayos en la obra de Reyes y señala un ejemplo para cada uno de ellos.⁵ Esta clasificación orienta la comprensión de algunos textos de Reyes, pero también los constriñe en demarcaciones que se anulan en *Calendario*; el tono poético indudablemente domina en sus páginas, pero se integra con elementos narrativos, teóricos y dramáticos, sin exclusión de otras posibilidades ensayísticas.

Alfonso Rangel Guerra señala respecto de Reyes que "el ensayo, en sus diversas manifestaciones, es la presencia preponderante

² Reyes reúne a fines de 1923 los ensayos que conforman *Calendario* y los divide en seis apartados: "Tiempo de Madrid", "Teatro y museo", "En la guerra", "Descorcierto", "Todos nosotros" y "Yo solo". Manuel Olguín señala que, en las diferentes partes del libro, a diferencia de *Cartones de Madrid*, "se habla otra vez de Madrid, pero ahora, más que la impresión plástica, predomina la nota anecdótica sobre el rincón o un acontecimiento, o la breve reflexión sobre tópicos de la experiencia o la lectura". [Manuel Olguín, *Alfonso Reyes, ensayista: vida y pensamiento* (México: Ediciones de Andrea, 1956), p. 59].

³ Amy Katz Kaminsky, "El *Calendario* de Alfonso Reyes y una nota sobre *Cartones de Madrid*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 22 (1973): p. 105.

⁴ Alfonso Reyes, *Cartones de Madrid*, p. 47.

⁵ Martínez identifica en "La obra de Alfonso Reyes" las siguientes formas de ensayo desarrolladas por el autor: de creación literaria; ensayo breve, poemático; de fantasía, ingenio y divagación; ensayo-discurso; interpretativo; teórico; de crítica literaria; expositivo; ensayo-crónica o memorias; ensayo breve, periodístico o de circunstancias; y tratados.

en su obra literaria. Es posible que, en su experiencia literaria, identificara la prosa ensayística como el camino natural para ejercer la escritura. No obstante, es preciso aclarar que la poesía siempre contó con un lugar de privilegio en la estimación literaria del autor".⁶ La voluntad poética es insoslayable de las labores diplomáticas a las que Reyes se reincorpora a partir de 1920. El universo poético de Reyes aúna textos en prosa y verso que recogen su afición helenística, sus labores periodísticas y de traductor, su veta autobiográfica y su desempeño diplomático. Adolfo Castañón señala que Reyes se vive interiormente como poeta y que "no soslayó sino antes bien explayó e hizo aflorar en la esfera pública la trama que hilvana poesía y diplomacia, lírica y servicio público, armas y letras. Esta mancuerna no era ni es ajena a la tradición y a la historia en el arte hispanoamericano".⁷ El asentamiento de Reyes en España, la necesaria distancia respecto de México para evocar su historia personal y señalarse como un *voluntario de Madrid*, culmina con el registro cotidiano de menudencias, de impresiones diversas en retablos, cuadros de costumbres, crónicas, divagaciones filosóficas y teorizaciones sobre la vida y el arte en un calendario personal y dinámico, regido por las marcas que los astros imponen sobre los sentimientos y el intelecto, siempre flexibles y móviles, del *flâneur*, un errante del mundo, uno de esos "escasos viajeros que no otorga primacía al fenómeno sorprendente".⁸ Reyes se considera a sí mismo un *náufrago del planeta*, nunca completamente extranjero en ninguna

⁶ Alfonso Rangel Guerra, "La esgrima del ensayo", en *Alfonso Reyes: el sendero entre la vida y la ficción*, ed. Héctor Perea (España: Instituto Cervantes y Fondo Editorial de Nuevo León, 2007), p. 146.

⁷ Adolfo Castañón, "Vocación poética", en *Alfonso Reyes: el sendero entre la vida y la ficción*, ed. Héctor Perea (España: Instituto Cervantes y Fondo Editorial de Nuevo León, 2007), p. 157.

⁸ Beatriz Espejo, "Alfonso Reyes y las maravillas de la prosa breve", en *Alfonso Reyes, perspectivas críticas: ensayos inéditos*, coords. Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (México: Feria Internacional del Libro, Monterrey, Centro de Investigaciones Humanísticas y Plaza y Valdés), p. 238.

parte del mundo; Emmanuel Carballo apunta respecto de esa percepción: "Su arraigo fue arraigo en movimiento; su destino, en buena porción de la vida, se parece al de los viajeros. Supo ser provinciano, metropolitano, francés, español, argentino, brasileño y, sin embargo, ninguna persona sensata se atreve a regatear su mexicanidad, inexcusable pecado original de la geografía".⁹

El espacio es tan importante como el tiempo en la prosa poética de Reyes y, en ese sentido, *Calendario* sugiere paratextualmente el carácter esférico de la vida y del texto, vida y obra entrelazadas en lo que Genette denomina título temático.¹⁰ El calendario de Reyes explora en la acronía poética, dominada por curvas, convergencias y divergencias de asuntos, por *simpatías y diferencias*, por las experiencias absolutas con las que la distancia nos cala; y que "incluso del pedante y del burgués hace, de un solo golpe, una especie de vagabundos. El tiempo, según se dice, es el Leteo. Pero el aire de las lejanías es un brebaje semejante y su efecto menos radical es, en cambio, mucho más rápido".¹¹ El libro de Reyes escapa a la sistematicidad con la que el tiempo ordena los eventos y con la que a veces nos amedrenta; las "fechas de *Calendario* están marcadas por las experiencias que se imprimen sobre la vida", y estas últimas son las que señalan los puntos de inflexión del calendario vital de Reyes que, como una piedra de sol, se rige por los astros y señala la cosmogonía poética del autor.

⁹ Emmanuel Carballo, "Diario público a la luz de una fecha: Alfonso Reyes", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 602-604 (marzo-mayo 2001): p. 98.

¹⁰ Genette se refiere en *Umbral* a las propiedades auxiliares de las paratextualidades de la obra literaria y, en relación a los títulos, distingue entre títulos temáticos y remáticos. Los primeros son llamados así "por una sinécdoque generalizante que será, si queremos, un homenaje a la importancia del tema en el contenido de una obra, sea del orden narrativo, dramático o discursivo" [Gérard Genette, *Umbral* (México: Siglo Veintiuno Editores, 2001), p. 73]. Los segundos aluden a una designación genérica de la obra.

¹¹ Thomas Mann, *La montaña mágica* (Barcelona: José Janés Editor, 1951), p. 736.

Louis Huart señala en *Fisiología del flâneur* que tres son las comunidades con corazones y piernas dignas de un *flâneur*: poetas, artistas y "algún que otro pasante de procurador". Estos tres tipos humanos albergan para Huart la imaginación y curiosidad necesarias tanto para componer un poema al sesgo en el encuentro con una muchacha, como para arriesgarse en territorios peculiares donde corra la vida; por ejemplo, los teatros, "ya sea para echar un ojo en la sala donde aguardan a salir los componentes de la orquesta, ya sea chismorreando entre bambalinas con alguien, porque Dios sabe que las bambalinas son el lugar donde más cotillas se reúnen, sobre todo en la Ópera".¹² El carácter plástico de *Cartones de Madrid*, definido en bocetos o bosquejos fundamentalmente esperpénticos de la pintura de la ciudad que Reyes va encontrando y contando, deviene tono poético en *Calendario*, aunque sin abandonar el grotesco. "Junto al brasero", uno de los ensayos que abren *Calendario*, describe el fin de una noche de verano en un lugar cualquiera y la fauna humana que alberga: entre ellos, una cortesana y dos galanes maduros, a quienes su manera de "agradarles consistía en molestarlos lo más que podía. (Ella también tendría sus cincuenta. Nunca he visto nada más triste)".¹³ Esta visión esperpéntica se repetirá en otros textos del primer apartado del libro a través de escenarios, personajes y una filosofía castiza asentada tanto en la imprecisión de la charla y la definición de valores que se encuentran en "Tópicos de café", como en la verborrea que encubre la pobreza material y existencial de

¹² Louis Huart, *Fisiología del flâneur* (Madrid: Gallo Nero Ediciones, 2018), p. 54. Estas propiedades difieren de las del mirón extranjero, un *monsieur* visita-todo, para quien el vagabundeo, mapa bajo el brazo, gira en torno a monumentos para aventurarse en una agotadora y pretenciosa observación de lo que la ciudad pueda ofrecer: "Cuentan una a una las capillas de Saint-Suplice, todos los escalones de la columna Vendôme, y su manía investigadora les lleva incluso a preguntar a quién se deben dirigir para poder visitar el interior del obelisco" (Huart 2018, pp. 41-42).

¹³ p. 276.

las clases populares en "El consuelo", o en el absurdo fantástico del origen del protagonista en "Verdadera historia de Teddy de Tammy-Larry, de los condes de Nueva York"; textos que están dominados por el patetismo y una risa poblada de melancolía. La miniatura de las cosas sencillas que constituyen los temas de los ensayos se prolonga en la miniatura escritural de Reyes: la conversación vaga, que es una forma del tedio existencial; la pequeñísima vanidad de sólo hacer bien "lo que no supone cultura previa, lo que no implica saber leer. Por ejemplo, matar toros, pintar [...] y escribir";¹⁴ o el falso norteamericano, un impostor sordomudo, que se descubre como un español legítimo al ejecutar la mímica inconfundible e innegable de comer un cocido en "los tres tiempos académicos, los tres vuelcos de los escritores del siglo de oro". El estilo de *Calendario*, aunque narrativo, no se orienta hacia el relato de un tema acotado, por ejemplo, el Madrid de *Cartones*, a partir del descubrimiento y reconocimiento en sus calles de las figuras tutelares que constituyen la geografía sentimental de Reyes, fundamentalmente la visual. La mirada de *Calendario* escapa también a la secuencialidad temporal de un escenario desplegado en unidades lógicas o causales de quien recorre una topografía encarnada.¹⁵ El recorrido de Reyes se organiza en la acronía del poema, no en la prospección y continuidad de un relato, características que diferencian en

¹⁴ p. 279.

¹⁵ El pequeño tiempo sin tiempo de "Verdadera historia de Teddy de Tammy-Larry, de los condes de Nueva York" hace apenas una vaga referencia a una fecha que el narrador ve en un mapa que adorna una de las paredes del figón donde el protagonista come el cocido: "Y vi, en el muro ahumado, un enorme mapa de Europa en 1869, 'Visperas del 70', dije para mí, tratando de situarlo en el tiempo" (p. 283). Aunque habría "que libertarse a tiempo de estas preocupaciones algo mezquinas" (Reyes 1997, p. 264), la misteriosa fecha quizás alude autobiográfica e intertextualmente a la revolución antijuarista o a la *Oración del 9 de febrero* (1930), y a la primera de las cuatro firmas sucesivas de Bernardo Reyes, "la preciosa firma llena de turgencias y redondeces" que Alfonso Reyes descubre en la *Cartilla moral militar* del Conde de la Cortina, edición de Durango, Francisco Vera, año de 1869" (Reyes 1990, p. 30), hojeando la biblioteca de su padre.

gran medida al caminante del *flâneur*. Es cierto que ambos dirigen sus pasos hacia alguna parte, pero el primero, ya sea orientado por su deseo o instinto, perdiéndose en el camino, siempre busca llegar a algún lugar, generalmente ligado a la naturaleza: un punto cardinal, un monte, un cerro, una aldea; el segundo, en cambio, se desplaza sin un objetivo preciso por espacios civilizados de la ciudad y de la vida, aunque ellos deparen también el encuentro con la barbarie. Henry David Thoreau dice en *Caminar* que sus paseos siempre están dirigidos por la aguja de una brújula orientada entre el oeste y sur-sudoeste del horizonte: "El futuro para mí se encuentra en esa dirección, donde la tierra parece más inagotada y rica. El esquema que perfilaría mis caminatas no sería un círculo, sino una parábola, o más bien como esas órbitas cometarias que se han pensado como curvas de no-retorno".¹⁶ Reyes transita un calendario esférico signado por regresos insoslayables a la memoria autobiográfica y sus referentes. El carácter poemático de *Calendario* reside en la penetración de la mirada del autor sobre los asuntos que abordan sus ensayos, no en el carácter prosaico que les da forma. La prosa no es ajena al poema, como demuestra la poesía de lo cotidiano, a pesar de ceñirse a un ritmo articulado por una puntuación y un fraseo quizás menos arriesgados que en la experiencia lírica pura; más espesa y, al mismo tiempo, más simple, "una cifra de transparencia: anunciará un misterio —siendo la forma, en estos casos, no de lo lógico que abunda y se afirma, como en el discurso corriente, sino de lo lógico que se hunde en su centro y se borra, como la arena de la playa".¹⁷ La propiedad temática del género ensayístico se concilia con el género poético, el que también posee un contenido y un sentido que lo liberan de ser pura expresión al servicio de los aspectos musi-

¹⁶ Henry David Thoreau, *Caminar*, trad. Alexia Halteman (Buenos Aires: Nulú Bonsai Editora, 2018), p. 37.

¹⁷ Yves Bonnefoy, *La traducción de la poesía*, trad. Arturo Carrera (Valencia: Pre-Textos, 2002), pp. 80-81.

cales o visuales (tipográficos) del verso. Reyes plantea que la literatura es comunicación de especies intelectuales que involucran la lírica, el lenguaje científico y el ensayo, el "centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al *Etcétera* cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía".¹⁸ La variedad de temas que Reyes aborda en *Calendario*, aunque organizados en seis partes que pueden leerse temáticamente pero que exceden la clasificación en asuntos, se superponen y convergen, divergiendo, y abordan desde el cuadro de costumbres hasta la disquisición lingüística y filosófica. El ensayo lingüístico se presenta en el libro con sencillez y humor no exentos de profundidad filosófica y teórica; James Willis Robb dice que en "El cocinero", por ejemplo, "nuestro tema (o significado) ha sido la cultura o la educación o la lengua o la literatura [...]: la proyección figurada de lo abstracto hasta otro mundo concretamente visualizado o sentido gustativamente".¹⁹ Las palabras se transforman en el horno donde se cocinan para descifrar su misterio y "hacerlo deglutible mediante la acción metafísica del fuego":²⁰ la palabra *artículo* sale convertida en *artejo*, la palabra *huelga* en *juerga* y la palabra *cátedra* en *cade-raz*.²¹ El ensayo salta del tema lingüístico al teológico cuando

¹⁸ Alfonso Reyes, "Las nuevas artes", en *Los trabajos y los días*, tomo IX, *Obras completas de Alfonso Reyes* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 403.

¹⁹ James Willis Robb, "Alfonso Reyes: sabor y simpatía", *La palabra y el hombre*, núm. 30 (abril-junio 1964): p. 265.

²⁰ p. 328.

²¹ Este juego lingüístico recuerda el microcuento "Lingüistas" de Mario Benedetti en el que un grupo de filólogos, semiólogos y críticos estructuralistas piropas a una hermosa taquígrafa a la salida de un congreso lingüístico con exclamaciones como ¡qué sintagma, qué Zungespitze, qué morfema! La chica es indiferente a estas exclamaciones de admiración, pero sí la conmueve el ¡cosita linda! que le espeta el ordenanza que le abre la puerta.

presenta el problema que reviste la palabra *Dios*, que se mete al horno y "no sabemos lo que saldrá, porque todavía sigue cociendo".²² Otro ejemplo se encuentra en "Los senderos de la inteligencia", que indaga en el conocimiento de la vida adquirido por el hijo de Reyes y en su deber de padre de educarlo en "las cosas horribles del mundo";²³ la analogía se establece a partir del sabor del tocino, que no sabe a nada y es insulso como la letra h, que "se escribe y no se pronuncia".²⁴ El tono humorístico encierra la ironía de una enseñanza que se revierte y que permite una reflexión más profunda; las equivalencias se descomponen y el hijo, que recién está aprendiendo a leer y a quien los conocimientos "se le traban por modo muy singular",²⁵ le enseña al presuntuoso padre que la niñez es una etapa de santa inocencia donde los sufrimientos, como el tocino y la letra h, todavía no saben a nada.²⁶ El motivo del hijo que, aunque sin proponérselo, le enseña una verdad simple y despojada al padre se repite en "El problema", cuando el perro y el hombre, "en vaga comunión de terror cósmico" miran el movimiento de las nubes blancas y negras en el cielo. El niño pregunta al padre si Dios es quien *echa* lo blanco

²² p. 328.

²³ Otro ensayo, "El último individualista", expresa la rebelión contra los órdenes impuestos, pero es también una apología a la enseñanza a través del ejemplo paterno, porque "querer educar a los chicos fuera de casa es querer cocer los panes al sol" (p. 319).

²⁴ p. 351.

²⁵ p. 351.

²⁶ La novela *Los santos inocentes* de Miguel Delibes plantea una discusión semejante. La Señora Marquesa, con el objetivo de erradicar el analfabetismo del cortijo, manda a traer dos maestros para que enseñen a la peonada. Esta experiencia gramatical se traduce en una disquisición existencial para Paco, el Bajo; la letra h, una letra muda, sólo es comprensible para el padre en relación con su hija, la Charito, "que la Charito, la Niña Chica, nunca decía esta boca es mía, que no se hablaba la Charito, que únicamente, de vez en cuando, emitía un gemido lastimero que conmovía la casa hasta sus cimientos" (Delibes 1997, p. 36).

y lo negro; cuando el padre empieza a contestar esa pregunta metafísica, “el niño y el perro se habían alejado ya, jugando; y me sentí abandonado ante el crepúsculo”.²⁷ Las palabras intentan apresar un significado huido, como el niño y el perro en su infancia eternizante, pero la naturaleza se vive poética y lúdicamente; la intelectualización de los fenómenos de la vida sólo nos hace sentir más solos y abandonados de Dios *ante el crepúsculo*. “Psicología dialectal” también plantea el problema lingüístico, pero ahora referido a la traducción. La propia lengua resulta a veces extranjera para un americano en España. Yves Bonnefoy señala en *La traducción de la poesía*: “¿Puede uno ver su propia lengua como desde afuera, como si fuese una lengua extranjera? Nunca del todo”,²⁸ y Reyes amplía esta reflexión. El autor reconoce que el lenguaje en cierto modo internacional de sus textos tropieza con el conflicto de trasladar ciertos usos de una lengua a otra: “Mi primera reacción verbal ante los fenómenos de la vida, yo siento que siento en una lengua levemente distinta de la peninsular”.²⁹ Estos textos, como otros más del libro, tienen un innegable carácter de fábula. Las referencias personales, sin duda importantes, ceden su lugar hegemónico al arte de la fórmula, de donde se desprende el tono adoctrinador de Reyes. La materia se forja a partir de la manera, donde la vida y la poesía se encuentran. Jean-Phillipe Miraux señala que esta forma es “otro señuelo de la escritura autobiográfica, puesto que las palabras (al contrario de la impotencia que recordaba Stendhal cuando sugería que el sujeto supera al que lo expresa) muestran de una manera incuestionable que el lenguaje absorbe al sujeto”.³⁰

En el principio de las cosas era el Caos³¹

Reyes transita espacios reencontrados o perdidos en una *flânerie* de alcances míticos en *Calendario*. Los elementos vanguardistas presentes en algunos textos del libro conviven con el reencuentro con la tradición, sus maldiciones y castigos. Sebastián Pineda Buitrago señala respecto de los primeros, que Reyes asimiló la “manifestación vanguardista, no por el capricho de acogerse a una moda, sino por la praxis del periodismo madrileño en el que intensamente colaboró entre 1914 y 1920. Particularmente en 1915 y 1916, durante el fervor de noticias por las batallas de la Primera Guerra Mundial al otro lado de los Pirineos”.³² A pesar de los rasgos vanguardistas que efectivamente pueden observarse en algunos de sus textos, Reyes guardó sus recaudos respecto de la seriedad con la que los vanguardistas (dadaístas, creacionistas, futuristas, cubistas, ultraístas) se consideraban a sí mismos como detractores de los valores burgueses. “Un propósito” plantea un regreso a lo clásico y al estudio científico: “Ya el antiintelectualismo llegó a sus extremos. 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”.³³ Reyes defiende en “Las nuevas artes” la esencia oral de la literatura, su carácter retórico en un sentido aristotélico, y prosigue su satirización de las exploraciones formales de las vanguardias y sus exageraciones gráficas de la literatura (los caligramas), reducidas a “las preocupaciones visuales de la poesía al punto, por ejemplo, de producir, en los casos enarcebados, una manera de poesía tipográfica; poemas en figura de copa o pájaro, etc.”.³⁴ Reyes no sólo ironiza las pretensiones

²⁷ p. 350.

²⁸ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 63.

²⁹ p. 339.

³⁰ Jean-Phillipe Miraux, *La autobiografía: las escrituras del yo* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005), p. 87.

³¹ p. 314.

³² Sebastián Pineda Buitrago, “Alfonso Reyes y la recepción inicial de las vanguardias en Hispanoamérica”, *Valenciana*, núm. 24 (julio-diciembre 2019): p. 58.

³³ p. 333.

³⁴ Alfonso Reyes, *Los trabajos y los días* (México: Fondo de Cultura Económica,

creacionistas y ultraístas, sino que además prosigue su lúdica crítica a las vanguardias en “Góngora y el Greco: precursores del cubismo. Un epistolario inédito” (1921), tres cartas falsas publicadas en *La Rosa de Papel*, suplemento de la revista *Índice*. A Reyes tampoco le produjeron mayor interés *Ecuatorial* (1918) y *Poemas árticos* (1918) de Vicente Huidobro, a pesar de que pueden establecerse analogías entre la figura de Guynemer y Altazor: ambos son poseedores de un *misticismo activo* y están fusionados con su avión, el primero, y su paracaídas, el segundo. Es cierto que Guynemer asciende y “desaparece hacia el sol, por la sutil tangente de luz, en el último relumbro de su nave volátil”,³⁵ mientras que Altazor desciende cuando “ya la Europa entera todos sus muertos/y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve”,³⁶ y cae “de las alturas de su estrella/y viajó veinticinco años/colgado al paracaídas de sus propios prejuicios”;³⁷ Guynemer vuela *poseído del dios*, “como si fuera un artista o un creador”,³⁸ y Altazor es “una orquesta trágica/un concepto trágico/soy trágico como los versos que punzan en las sienes y no pueden salir”,³⁹ pero a ambos los guía “su voluntad de transfiguración, su anhelo de saltar más allá”.⁴⁰ Reyes acoge algunas claves del vanguardismo; pero, condenado como Sísifo a subir una y otra vez la montaña con su piedra para que casi en la cima ésta vuelva a rodar cuesta abajo, siempre regresa al mundo helénico y lo proyecta hacia el presente a través de los paisajes reales y fantásticos de la memoria. El mito de Ulises, revisitado por Reyes en “La melancolía del viajero”, el penúltimo texto del libro, dialoga con “A Circe”, el cuento breve de Julio Torri. Los deseos de

Ulises de perderse entre los cantos de las sirenas determinan el fracaso del héroe en el texto de Torri. El Ulises de Reyes se arnarra al mástil, resiste el embrujo de las sirenas y regresa al hogar; pero, como todo “hombre que ha perdido su centro, casi nunca vuelve a encontrarlo”.⁴¹ Las noches se agotan en el aburrimiento del héroe ante una vida sin expectativas, en la tranquilidad de noches *junto a la afanosa rueca de Penélope* en las que pareciera “que ya Ulises lo único que quiere es volver a la pecadora Isla de las Canciones”.⁴² “Melancolía del viajero” comienza como un ensayo sobre las huellas del tiempo en la vida, el cuerpo y el amor, que relee y reescribe el mito del héroe de Ítaca, la que *ha dado el viaje hermoso*. El regreso se define por el tiempo vacío de la cotidianidad que contrasta con el tiempo lleno y poblado de aventuras del héroe. Reyes presenta a un Ulises ya no tan gallardo como solía serlo y a una Penélope que tampoco es insensible al paso de los años, pero la patria que se reencuentra no es la culpable del desencanto: “Y si la encuentras mísera, no te ha engañado Ítaca./Tan sabio que te has hecho, con tanta experiencia,/habrás ya comprendido las Ítacas qué son”.⁴³ La realidad del reencuentro conversa con los versos de Calderón cuando señala que “a lo fácil del tiempo/no hay conquista difícil”;⁴⁴ la intertextualidad con *El príncipe constante*

³⁵ p. 357.

³⁶ p. 358. El ascendente del mito de Ulises en la literatura universal es innegable. La prisa de Torri, “cuya prosapia no cesa en la literatura mexicana” (Espejo 2004, p. 240), puede reelaborarse en un nuevo peligro: el acatamiento de las leyes de la vida, el hecho de saber que tras lo cotidiano “nada preciso nos hace frente” (Blanchot 2008, p. 312) o, como dice José Javier Villarreal en *Una señal del cielo* (2017), que la rutina *te sabe suyo, que no amenaza con morderte*, “y no le preocupa el canto de las sirenas,/el viento que agita las olas./Sabe que las sirenas pronto se irán, que no van a cantar/a tu lado,/ que tu mundo transcurre en tierra adentro/y que no hay peligro, laguna o pozo/donde te puedas precipitar” (2017, p. 101).

³⁷ Constantino Cavafis, *Poesía completa*, trans. Anna Pothitou y Rafael Herrera Montero (Madrid: Colección Visor de Poesía, 2003), p. 22.

³⁸ p. 357.

1996), p. 403.

³⁵ p. 306.

³⁶ Vicente Huidobro, *Altazor* (Santiago: Editorial Universitaria, 1994), p. 21.

³⁷ *Ibid.*, p. 22.

³⁸ Sebastián Pineda Buitrago, *op. cit.*, p. 61.

³⁹ Vicente Huidobro, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁰ p. 305.

señala los estragos que causan los años, a los que alude la comedia de Calderón, pero además evidencia la visión dramática de *Calendario*, tan cercana a la poética y narrativa que el género ensayístico involucra. El libro se abre en su primera sección con el párrafo final del discurso "Ante el Ayuntamiento de Madrid" y señala la búsqueda por calles y recuerdos del rastro de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, *un gran mexicano que se atrevió a competir con Lope en los corrales de la Comedia*. La referencia a Ruiz de Alarcón no es sólo invocación autobiográfica de una figura tutelar para Reyes, sino que además es la clave cifrada para entender *Calendario* si se relaciona el título de la obra más famosa del autor novohispano con el concepto de literatura que Reyes propone en *Tres puntos de exegética literaria* (1945): "El ilogismo de la creación y la lógica de la vida —o viceversa— corren por caminos diferentes, más engañosos por lo mismo que se entrecruzan. Detrás de la obra hay siempre una verdad general, pero no en el sentido histórico. Definición de la literatura: *La verdad sospechosa*".⁴⁵ La verdad de *Calendario* es efectivamente engañosa; los ensayos poemáticos y escénicos de Reyes expresan el carácter lírico que Robb observa en una escritura que denota un *poeta esencial*: "Poeta en prosa y poeta en verso, que busca en el poema cierta esencia de expresión lírica, íntima y profunda, o que escribe en verso breves cartas, notas o recados a sus amigos, que son sus versos de cortesía".⁴⁶ El tono lírico es indisociable de la emoción dramática que decanta en la madurez escritural de *Ifigenia cruel* (1923), texto que Pedro Henríquez Ureña considera central en la obra de Reyes: "Con los años, todo poeta lírico, cargado de vida contradictoria, de emociones complejas, tiende a poeta

dramático".⁴⁷ "Del hilo, al ovillo" expone el problema de los celos en una prosa escénica; los celos, "turbación de nuestra alma que cobra agudísima conciencia de su soledad irremediable. Pasión que no mueve a piedad por ser acaso la más individual y exclusiva, y que a los más lamentables extravíos conduce. Amargo y cruel resabio de lo quebradizo que es todo concierto y buena inteligencia",⁴⁸ conducen a un desconfiado marido que teme el engaño de su mujer a seguir el rastro de la madeja que ella teje y que él presume que se le ha caído en una contienda amorosa a sus espaldas. Dispuesto al crimen, sigue el recorrido del hilo, *que por el hilo se saca el ovillo*, pero lo que encuentra es al bello y terrible gato envuelto en la madeja, y jugando entre sus hilos con manos y patas, mientras su mujer "en el sillón habitual, sin una sonrisa, inmóvil, ella —siempre enigmática— lo contemplaba sin verlo".⁴⁹ La fábula presenta una reformulación en clave irónica de Penélope; la mujer celada siempre está tejiendo *por matar el tiempo* o *por tener pretexto de andar siempre con los ojos bajos*, quizás aburrida del marido y sus dudas. Su imagen estatuaría es sospechosa y sugiere una naturaleza tan misteriosa, equívocamente candorosa y potencialmente terrible como puede ser la del gato. El final del texto no aclara a quién traspasa ella con su mirada, a quién contempla ella sin verlo; si al gato o al marido.

La naturaleza fronteriza de los ensayos de Reyes es, finalmente, poética; la intención de delimitar qué tono predomina en las miniaturas escriturales de *Calendario* o qué lógica los constriñe atenta contra la hibridez del poema y su misterio, porque, como señala Octavio Paz en *El arco y la lira*.

⁴⁵ Alfonso Reyes, *Tres puntos de exegética literaria*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XIV (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 264-265.

⁴⁶ James Willis Robb, "Alfonso Reyes en busca de la unidad (constancia y evolución)", *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núm. 148-149 (julio-diciembre 1989): p. 833.

⁴⁷ Pedro Henríquez Ureña, *Estudios mexicanos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), p. 262.

⁴⁸ Julio Torri, "El celoso", *Revista de la Universidad*, núm. 10 (junio 1970), p. 14. Disponible en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/bdab39e5-11ff-4e2d-b1a2-5576abcfo155>

⁴⁹ p. 327.

Si es cierto que en toda tentativa por comprender la poesía se introducen residuos ajenos a ella —filosóficos, morales u otros— también lo es que el carácter sospechoso de toda poética parece como redimido cuando se apoya en la revelación que, alguna vez, durante unas horas, nos otorgó un poema. Y aunque hayamos olvidado aquellas palabras y hayan desaparecido hasta su sabor y significado, guardamos viva aún la sensación de unos minutos de tal modo plenos que fueron tiempo desbordado, alta marea que rompió los diques de la sucesión temporal. Pues el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia.⁵⁰

Calendario es la plasmación lírica de la síntesis entre la vida y la obra de Reyes, una realidad autoficcional plasmada entre flujos y tensiones ensayísticas, poemáticas, narrativas, expositivas y dramáticas. Los críticos señalan que “su obra siguió su autobiografía y que, como si fueran las moradas del alma a las cuales aludía Santa Teresa para explicar sus procesos místicos, hostigó un orden para verse a sí mismo en los distintos, múltiples, géneros que abordó”.⁵¹ El vagabundeo de Reyes se traduce en un tránsito dramático por la vida urbana, un “precipitarse en un metafísico desorden que es toda una fábula sobre la vanidad de las cosas humanas y el retorno del polvo al polvo”.⁵² *Calendario* expresa el carácter caótico de la vida, porque en el principio de las cosas era el Caos, en el que los seres se desplazan agitados por una continua desintegración:

La existencia, en su función inmediata, es una invisible corriente que desgasta las formas: las caras se arrugan, los dientes se caen; quiebran los muebles; arruinan los edificios, sécanse las plantas; se mueren los pájaros y desaparecen los amigos...; ¡ay! [...] Y cada

⁵⁰ Octavio Paz, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2015), p. 26.

⁵¹ Beatriz Espejo, “Alfonso Reyes y las maravillas de la prosa breve”, en *Alfonso Reyes, perspectivas críticas: ensayos inéditos*, coords. Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (México: Feria Internacional del Libro Monterrey, Centro de Investigaciones Humanísticas y Plaza y Valdés, 2004), p. 292.

⁵² p. 273.

minuto es el cadáver del minuto anterior, y la vida se desenvuelve en una degradación de muertes: surge de la muerte y torna a la muerte: del polvo, y al polvo.⁵³

“El Caos doméstico” recuerda “Apocalipsis doméstico”, de Gonzalo Millán, donde los deteriorados objetos revelan la inminencia de la muerte que el poema señala en dos versos claves: “La peineta perdió otro diente./La trizadura del espejo es otra arruga”.⁵⁴ Reyes señala que el desorden “es una invisible fuerza que solicita constantemente los objetos y trata de absorberlos [...] el caos doméstico los ha absorbido hacia su ombligo vertiginoso”,⁵⁵ y Millán constata que así “se perdieron tenedores y oxidaron/los cuchillos del servicio inoxidable”.⁵⁶ Ambos textos expresan “la melancolía funeraria de las hermosas apariencias”:⁵⁷ trozos desmenuzados de vida en la forma de “sillas sin patas, frascos vacíos, muñecos rotos”,⁵⁸ mientras “una laucha oculta en su cueva/roe los restos de un terrón de azúcar”.⁵⁹ El poema de Millán se ha leído a partir de los problemas familiares, intensificados en el exilio, algo a lo que no es ajeno Reyes; además de la desintegración de la casa, el carácter apocalíptico se señala en el gruñido de “la bestia de las dos espaldas”,⁶⁰ que se agita convulsa intentando devorarse a sí misma mientras un niño se desgaña llorando, hambriento y mojado. La feroz imagen erótica, menos distó-

⁵³ p. 314.

⁵⁴ Gonzalo Millán, *Trece lunas* (Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 86.

⁵⁵ p. 315.

⁵⁶ Gonzalo Millán, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁷ María Zambrano, *Filosofía y poesía* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), p. 38.

⁵⁸ p. 314.

⁵⁹ Gonzalo Millán, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 87.

pica en Reyes, adquiere un matiz risueño en la figura del ama, "el monstrum horrendum".⁶¹

La poligrafía de Reyes se asemeja al afán enciclopedista del siglo XVIII; el lirismo de *Calendario* señala el aire que mueve sus páginas en la diversidad de los asuntos tratados, *todo él va del Abanico a la Enciclopedia* e incluye "el abanico de las efemérides, el abanico calendario, el abanico de las constelaciones del Zodíaco, el abanico de las muertes notables, el abanico de las listas de reyes romanos o franceses, el abanico de los Nueve de la Fama, el abanico de las maravillas del mundo, el de las musas y el de los consejos amorosos".⁶² El drama de la vida, un punto central en la teoría y filosofía de Reyes, es refractario al realismo; los ensayos breves de *Calendario* son plasmación del caos imperante y también la respuesta escritural del autor frente a la concepción del arte a través de la historia. La tragedia de la vida, su desorden metafísico, exige llevarla con el humorismo y el aburguesamiento *propios de los años obesos*, "porque la juventud es seria, como la pureza de su ideal, y el humorismo tiene de malicia madura lo que le falta de entusiasmo heroico".⁶³ El caos doméstico se expone humorísticamente en el desorden de los objetos que parecen tragados por la tierra en un cuarto de la casa destinado a los desperdicios, dominio de la mujer que ahí los desaparece, los desintegra y los transforma en otra cosa. El ama es "el dios bestial que reina a cuatro patas sobre las existencias mutiladas y las existencias en germinación del cuarto de los desperdicios".⁶⁴ El ama es una mujer analítica en la adivinación y previsión de los deseos del hombre; más por demostrarse a sí misma que ha dado en el clavo que por satisfacer realmente las necesidades o voluntad del otro, se trata de una mujer que *en fuerza de altruista, se hace egoísta*.

⁶¹ p. 316.

⁶² p. 291.

⁶³ p. 342.

⁶⁴ p. 316.

Espía constantemente todos los gestos del hombre como el gato negro de Poe y contamina todos los placeres sencillos de la vida con sus preguntas y ansias de saber si ha acertado en sus empeños. Esta vigilancia y solicitud permanentes chocan contra la indiferencia masculina a las manifestaciones domésticas que expresan el cuidado femenino, porque *el estado natural de los hombres es la perfección* y sólo perciben, por contraste, las cosas malas e inusuales. Las continuas interrogaciones del ama terminan por envenenar al hombre con su conciencia: "Nos acordamos de que estamos comiendo o bebiendo, nos damos cuenta de que olemos una flor, o estamos asomados al balcón, o derrumbados en la butaca... ¡ay! nos acordamos de que estamos viviendo, y ¡oh, ama tirana! Eso es peor aún que morir!".⁶⁵ "El egoísmo del Ama" parece una reflexión risueña sobre la cotidianidad doméstica, pero es una teorización respecto de las encarnaciones castizas de lo *femenino eterno* y su relación con el *varón perfecto* y, más allá todavía, sobre los alcances del mal. Richard Bernstein plantea en *El mal radical. Una indagación filosófica*, a propósito de la metafísica del mal en Schelling, que "hay algo que da escalofríos en esa transformación del egotismo animal en una voluntad espiritualizada, esa dominación absoluta, porque sólo hay un pequeño paso desde esa voluntad espiritualizada hasta el triunfo de la voluntad".⁶⁶ La cotidianidad y el humorismo nunca son tan ligeros y repercuten en la teoría del arte que Reyes propone sobre el drama. La crítica o comentarios a la tragedia griega, a la sinceridad salvaje y forzosa que siglos después presentan los personajes de Ibsen, y a la capacidad de trasponer fantásticamente la realidad en las obras de Bernard Shaw, se resuelven bajo la premisa del necesario humor con que deben observarse y vivirse la existencia y el arte, porque "¿qué hay, pues, en el fondo de la vida humana,

⁶⁵ p. 318.

⁶⁶ Richard J. Bernstein, *El mal radical. Una indagación filosófica* (Buenos Aires: Lil-mod, 2004), p. 138.

que sólo se deja empuñar por el humorista?”.⁶⁷ El humor, *que come y duerme*, y *que sazona con los años*, está presente en gran parte de *Calendario* y sus textos parecen destinados a provocar una sonrisa *sustanciosa y real* en el lector, una sonrisa que sea “el fulgor de un pensamiento solitario”;⁶⁸ o, mejor todavía, que los textos encuentren en quien los lee una mirada *con la serenidad zarca de Atenea* o con *la negra meditación del búho*, una mirada de “ojos abiertos (no todos los ojos están abiertos), de esos que van —sin saberlo— derramando el contenido secreto”.⁶⁹ Los ojos, “las ventanas por donde entra y sale la conciencia a todas horas”,⁷⁰ buscan la especularidad amorosa entre Reyes, coleccionista de sonrisas y miradas, y la mujer; pero también entre Reyes y el lector. Michel Foucault señala en *El cuerpo utópico. Las heterotopías* que los griegos de Homero poseían la palabra *cadáver* para señalar al cuerpo; el cadáver, el espejo y el amor nos enseñan que poseemos un cuerpo y que éste no es pura utopía inaccesible. El cadáver nos muestra en otro, nos buscamos en espejos y el amor clausura esta búsqueda en la experiencia erótica:

Bajo los dedos del otro que te recorren, todas las partes invisibles de tu cuerpo se ponen a existir, contra los labios del otro los tuyos se vuelven sensibles, delante de sus ojos semicerrados tu cara adquiere una certidumbre, hay una mirada finalmente para ver tus párpados cerrados.⁷¹

Reyes, como los griegos, también señala al cuerpo en resplandores o esferpentos de cabellos, sonrisas, miradas.⁷² “Cuando

⁶⁷ p. 288.

⁶⁸ p. 352.

⁶⁹ p. 355.

⁷⁰ p. 354.

⁷¹ Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), p. 18.

⁷² La percepción del cuerpo como cadáver se observa en el ensayo “En el frente”,

yo muera y los médicos me abran el cuerpo para sacarme el alma, la van a encontrar llena de quemaduras del color de todos los ojos de las mujeres; si ya no es que encuentran un miserable puñado de cenizas: ¡toda se me habrá consumido en esta posesión imposible de las miradas, tonel sin fondo de los deseos!”.⁷³ La literatura, como el amor, es la posibilidad del encuentro con la sonrisa, una comunicación velada y oblicua con el lector, y con la verdad de la mirada amorosa “que fija y clava, la mirada que sacia como el vaso plenamente apurado”.⁷⁴

Los museos debieran confundirse con la misma vida⁷⁵

La prosa de Reyes es estricta, medida, pero no seca; la sentimentalidad está presentada con cordialidad y cierta ironía, con la moderación de la nostalgia más que con la estridencia del llanto. Castañón considera a Reyes un “poeta de la amistad amorosa más que del amor-pasión”⁷⁶ al que nada humano le es ajeno, aunque evite el sollozo. Reyes propone que el arte debe ser de índole intelectual más que sentimental, y en “Las nuevas artes” señala el valor de la radio, *el teatro del aire*, en la diferencia sustantiva que en él adquiere la función retórica y persuasiva del locutor en contraposición con la transmisión musical y su “abuso de la falsa música popular, inacabable lloriqueo y exhibición de un lenguaje postizo y soez, cuando

donde la materia narrada es la devastación causada por la guerra. De vuelta de Verdún, almorzando en un café en ruinas, sin cubiertos y escarbando para encontrarlos, “topábamos con una mano de esqueleto” (p. 307). Pero el cadáver también encarna en las luces y los destellos de los peinetones de Santa Justa y Santa Rufina en “El origen del peinetón”.

⁷³ p. 355.

⁷⁴ p. 355.

⁷⁵ p. 292.

⁷⁶ Adolfo Castañón. “Vocación poética”, en *Alfonso Reyes: el sendero entre la vida y la ficción*, ed. Héctor Perea, pp. 155-172. (España: Instituto Cervantes y Fondo Editorial de Nuevo León, 2007).

no ridículo, cosas que más bien rebajan el tono y el ideal de lo mexicano".⁷⁷ Esta cautela del autor ante las emociones gritadas señala una de las principales diferencias que Reyes sostiene con Ramón López Velarde y que se grafica en un recelo estético mutuo. López Velarde se refiere en su crítica a *El plano oblicuo* a la *prosa fosfórica* de Reyes, "teñida de colores intelectuales, casi siempre graciosos",⁷⁸ y dice preferirlo *fuera de la lírica*; Reyes responde caricaturizando la sentimentalidad de López Velarde y aludiéndolo veladamente con señas a los *poetas de campanario*, *faldas de percal*, *virtudes aldeanas*, *incienso de la parroquia* representados en la figura de un *Apolinaire mimado* en su "Venganza literaria", texto que, a juicio de José Emilio Pacheco, cierra la enemistad entre ambos escritores y muestra que "Reyes, con todo, parece no haberse consolado jamás de que López Velarde y no él fuera el gran poeta de su generación".⁷⁹ Más allá de la disputa literaria entre ambos autores y las interpretaciones que se le puedan dar, sí es cierto que Reyes privilegia la contención sentimental en verso y en prosa. El poema "La corona", por ejemplo, fechado en Río de Janeiro el 18 de octubre de 1938, y al que se le pueden atribuir notas autobiográficas a partir de la residencia de Reyes en Brasil, es una exhortación a la mujer a quien no *entristecía nada* a la resignación ante la *saazón amarga* de "traer

⁷⁷ Alfonso Reyes, "Las nuevas artes". En *Los trabajos y los días* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 402.

⁷⁸ Ramón López Velarde, "Alfonso Reyes, *El plano oblicuo*, Madrid, 1920", en *Obras*, editado por José Luis Martínez (México: Fondo de Cultura Económica, 1971), pp. 154. Citado en "Nota sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde", de José Emilio Pacheco. *Texto Crítico*, núm. 2 (julio-diciembre 1975), pp. 154-159. Disponible en <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7237/19752P153.pdf?sessionid=62ED44692DF7FCEBFD066466E4540BB8?sequence=2>

⁷⁹ José Emilio Pacheco, "Nota sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde", *Texto Crítico*, núm. 2 (julio-diciembre 1975), pp. 157. Disponible en <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7237/19752P153.pdf?sessionid=62ED44692DF7FCEBFD066466E4540BB8?sequence=2>

los ácidos/de mi tierra mexicana/para revolver en lloro/la paz con que te engañabas".⁸⁰ La emoción se presenta, pero se vive de manera personal y privada; "El llanto", otro ejemplo, presenta la reunión de un grupo de amigos que se trastorna por el sollozo de un niño oído en las cercanías que troca en *vago malestar* lo que antes era risa: "Cuando llega la noche ya el cielo es un sollozo/y hasta finge un sollozo la leña del hogar./A solas, sin hablarnos, lloramos sin embozo/porque la voccita no deja de llorar".⁸¹ Reyes se refiere tangencialmente a este asunto en *Tres puntos de exegética literaria* cuando aborda el problema de la engañosa verdad biográfica y las confusiones que se generan por intentar comprobar esta última a través de los textos de un autor, como sucede con la histeria de alguna exclamación de Racine o las inconsistencias entre la vida y la obra de Molière o Nietzsche; y llega a afirmar que es recomendable que los autores eviten "mantener relaciones epistolares constantes con las mujeres"⁸² para evitar el enojo de que las intimidades del escritor se vean contrastadas con su obra. La emotividad poética de Reyes se expresa fundamentalmente en la agudeza para observar los fenómenos de la vida, característica que para Wallace Stevens determina la condición poética:

El poeta ve con una agudeza y una penetración que son totalmente únicas. Lo que importa es que sea fiel a su arte y no "fiel a la vida", sea éste sencillo o complejo, violento o apacible. Se piensa que la emoción yace en el centro de la experiencia estética. No es así, empero, como yo lo concibo. Si no me equivoco, la esencia del arte es penetrar la realidad de una manera peculiar. Pero tal penetración es susceptible de estar acompañada de emociones extraordinarias.

⁸⁰ Alfonso Reyes, "La corona", en *Repaso poético (1906-1958)* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 464.

⁸¹ Alfonso Reyes, "El llanto". En *Romances sordos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 238.

⁸² Alfonso Reyes, *Tres puntos de exegética literaria* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 263.

Un poema no sería nada sin algún tipo de significado. Lo cierto es que el significado es una suerte de conciencia y de comunicación. Pero no es una conciencia corriente, tampoco una comunicación corriente.⁸³

La teorización sobre el carácter imitativo del arte frente a la vida, planteada en la segunda sección del libro, “Teatro y museo”, enlaza contenido y forma en el aparente *metafísico desorden* en el que están dispuestos los ensayos de *Calendario*. El libro se organiza a partir de reflexiones breves, anécdotas, apuntes y bosquejos que dan cuenta en su dispersión del gran teatro del mundo, del mundo entendido como poema. Reyes afirma que se vive improvisadamente y que “todo arte consiste en la conquista de un objeto absoluto, lograda en medio de las distracciones que por todas partes nos asaltan, y contando sólo con los útiles del azar”.⁸⁴ Las distracciones a las que alude Reyes, las digresiones o divagaciones ensayísticas, requieren de la técnica y la memoria para la consecución del arte, además de ciertas *provocaciones exteriores*.⁸⁵ El encuentro entre Stravinsky y Diaghilew narrado en “La improvisación”, la reunión entre música y danza en las *Nupcias*, representa en gran medida la propuesta estética de Reyes respecto de la importancia que poseen el dominio del oficio, la facultad retentiva en el logro del arte puro y los estímulos exteriores en el proceso de creación de la obra;⁸⁶ el primero se adquiere a través de la práctica incesante y la segunda es bisagra de

⁸³ Wallace Stevens, “Sobre la verdad poética”, en *El elemento irracional en la poesía* (Córdoba: Alción Editora, 2010), p. 45.

⁸⁴ p. 299.

⁸⁵ Reyes se refiere a los estímulos, un “latido vital anterior del arte” (1997, p. 267), y los clasifica en literarios, verbales, visuales, auditivos, olfativos, palatales, táctiles, ambulatorios, oníricos, de memoria involuntaria, sinestésicos, físicos de todo tipo —resistencia, velocidad, temperatura, etcétera—, emocionales, voluntarios.

⁸⁶ Stravinsky, cuenta Reyes, se habría inspirado en el sonido que emite un caño descompuesto para la creación de *Nupcias*.

la improvisación, porque *la documentación se lleva adentro y no se viaja con bibliotecas*. “Motivos del Laocoonte” complementa y amplía la discusión respecto del carácter mimético del arte. Reyes plantea que tanto la música como la danza debieran desligarse de la narración: “Yo no quiero historias, sino música [...] Yo no quiero historias, sino danza”.⁸⁷ Ambas disciplinas, cuando incurren en el relato imitativo, matan la materia pura y abstracta por la que Reyes se inclina, la *poesía anterior* según George Steiner:

En un nivel rutinario: ya no aprendemos de memoria, y nuestros recuerdos textuales son superficiales. Pero en su recurso orgánico a la poesía anterior, a la mitología, a indicadores topográficos y cronológicos, es en la memoria donde descansa la suprema literatura occidental, y especialmente la épica.⁸⁸

Heinrich von Kleist muestra en “Sobre el teatro de marionetas” una fábula, una conversación entre el narrador de la historia y M.C., primer bailarín de la ópera. La historia narrada es una fábula sobre la posibilidad de una danza perfecta en la misteriosa pantomima que siguen los muñecos, que representarían *el camino que sigue el alma del bailarín*, pero desligada de las leyes de gravedad que imitan las curvas y las rectas que trazan su dibujo; las marionetas carecen de la exageración que afecta a los bailarines, incapaces de igualar la perfección del maniquí, y que “sólo un dios, en este plano, podría medirse con la materia y hacerle competencia; y éste es el punto en que se encuentran, y se juntan, los dos extremos del universo esférico”.⁸⁹ El bailarín de la anécdota

⁸⁷ p. 294.

⁸⁸ George Steiner, *Sobre la dificultad y otros ensayos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), p. 268.

⁸⁹ Heinrich Von Kleist, “Sobre el teatro de marionetas”, en *Sobre marionetas, juguetes y muñecas* de Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire y Rainer Maria Rilke, (España: José J. de Olañeta Editor, 2014), p. 30.

de Von Kleist le enseña al narrador que la gracia, que reside naturalmente en el mundo orgánico, "aparece de la manera más pura en la forma corporal humana que o bien no tiene conciencia alguna, o bien posee una conciencia infinita, es decir, en la marioneta y en el dios".⁹⁰ El arte de Reyes expresa una materia construida a partir de un significado contenido en la forma para la obtención de una poesía y una danza puras, despojadas de su carácter mimético, en el que radica el error de Isabela Echesarry y sus danzas silenciosas: el músculo desligado del episodio musical. Reyes observa que la verdadera danza pura, como las marionetas de von Kleist, debiera arriesgarse en la consecución física de un movimiento que enseñe el "*Combate de las rodillas y los tobillos*, o *Las sonrisas paralelas de la cara y del vientre*, o la *Exasperación de los senos*, o bien la *Historia ejemplar de una cintura*, o mejor aún, la *Anábasis del tronco*".⁹¹ El arte propuesto por Reyes sigue sus propias lógicas, las que no se contradicen con la aparición de la fábula: "Yo no creo que sean malos todos los cuadros de asunto. Al contrario: en materia de pintura estoy ya por volver un poco a los asuntos. (Y acaso, acaso, amigos míos, también en materia de poesía)".⁹² Esta discusión teórica se enlaza con el ensayo "Ruth Draper o la nueva paradoja del comediante"; Reyes reconoce en Draper un gran talento gestual, pero a quien sólo le falta encontrar *un verdadero poeta que le componga sus dramas*. Donde el ensayo pretende agotar un tema a partir de la profundización narrativa en sus planos y aristas, el poema presenta imágenes que el género dramático aborda en actos, escenas y cuadros que se conjugan con el relato, la plasticidad de los gestos y la música. Me parece que los tonos poético y dramático determinan la prosa de *Calendario*; Reyes no explica los problemas artísticos, políticos o

⁹⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁹¹ p. 295.

⁹² p. 294.

cotidianos que constituyen el asunto de sus ensayos;⁹³ más bien implica al lector con sugerencias que trazan líneas significantes tan misteriosas como el arte escénico de Draper. Las seis secciones de *Calendario* pueden leerse como el escenario en el que se despliega la vida y, ante él, el lector es también un espectador que escucha las voces de los actores y observa sus gestos, la música y la danza que los acompaña. El escenario del poema se ilumina en partes dispuestas en escenas y cuadros de diversa raigambre, organizados en el mismo desorden con que los presenta la vida, y luego esas partes se oscurecen para que nuevos actores aparezcan bajo nuevos trajes en un nuevo decorado, que remite a un nuevo tiempo dramático. El lector-espectador, el *interlocutor invisible* del arte híbrido de Reyes, lee, observa y escucha el poema del mundo captado en intensidades que divagan, recuerdan, crean y recrean aspectos de una realidad heterogénea y que el artificio de la representación dramática intenta reconstruir en el espectáculo desplegado por el autor en sus "tres elementos principales: escena, el traje o el disfraz, y el gesto".⁹⁴

¡Corazón! La palabra me pone en guardia⁹⁵

Steiner señala en *Los libros que nunca he escrito* que "verbalizamos, fraseamos —como la música— nuestras relaciones para

⁹³ Los asuntos políticos tratados en la sección "En la guerra" son una reflexión plástica y humana sobre la condición del hombre enfrentado al horror. Los cuadros no explican la guerra, la heroicidad se humaniza en escenas pictóricas que representan las previsiones de la YMCA para evitar los contagios "entre los solaces de la victoria" (p. 307); la ingenua confesión de un artillero que comenta la falta de municiones de cobre y la necesidad de usar casquillos de hierro, y que desesperado comprende su error y pide "que no lo sepan en mi tierra, que no ha sido con intención" (p. 308); la mirada de los soldados que ven comer a los prisioneros "con una sensibilidad renovada, virgínea" (p. 309); las capas sociales escondidas en el sótano que "funde y refunde la nueva sociedad de París —y el mundo" (p. 310).

⁹⁴ p. 296.

⁹⁵ p. 337.

nosotros mismos y para los demás”.⁹⁶ *Calendario* establece un recorrido esférico por aspectos autobiográficos de Reyes, por fechas marcadas a partir de impresiones vitales que van dirigidas a sí mismo como una forma de reconocerse y leerse en el mundo de la autoficción. El autor plantea que la materia de la literatura es la vida “y su procedimiento, como ya lo sabemos todos, el concretar en fórmulas finitas las relaciones humanas de reiteración indefinida”.⁹⁷ *Calendario* comienza con “Voluntario”, un texto que señala una poética generosa donde “un yo que se narra a sí mismo intenta buscar a otro”⁹⁸ y encarnarse en la tribu, ya sean personajes (Mesonero Romanos, Juan Ruiz de Alarcón) o escenarios (el Palacio Real, El Rastro, el Soto del Manzanares). Los tres últimos ensayos de *Calendario* —“El mal tiempo”, “La melancolía del viajero” y “Romance viejo” — abordan la autobiografía a partir de diferentes asuntos y formas que señalan las huellas de la historia personal de Reyes y que se deslindan de la contención emocional que prima en el resto del libro. El antepenúltimo texto de *Calendario*, “El mal tiempo”, expone la vida medida en cuatro momentos vitales determinados por las marcas que las estaciones del año imprimen sensorialmente en el cuerpo y en el alma: el texto comienza con los días nublados y la esperanza de la primavera con sus anuncios cifrados onomásticamente en que “habrá sol y toros, e iremos por toda la calle de Alcalá en carretela abierta: Nieves a mi izquierda, y Milagros a mi derecha. Tendrán las promesas de la flor en la cara”;⁹⁹ luego viene la seducción inicial ante el hielo y *el paisaje de cristales de las ciudades de*

azúcar, pero que “resultan —a tercero día— ciudades de traicionera estearina, fondo en barro”;¹⁰⁰ después aparece la nostalgia plasmada en el recuerdo de su tierra de sol, *cuando yo no había sufrido todavía*, y la interpelación del autor planteada en el “¿cómo quieres tú que apreciara yo lo que me dabas?”,¹⁰¹ que recuerda la tardía comprensión, que sólo el paso del tiempo otorga, de la felicidad perdida en el presente despoblado de “Hay un día feliz” de Nicanor Parra: “¡Buena cosa, Dios mío! Nunca sabe/uno apreciar la dicha verdadera,/cuando la imaginamos más lejana/es justamente cuando está más cerca”;¹⁰² por último, la alegría sentida en la llegada del verano, cuando “el aire anda loco de gusto”.¹⁰³ El penúltimo ensayo, “La melancolía del viajero”, sugiere las similitudes entre el destino del héroe y la vida errabunda del autor, ambos condenados a la *melancolía secreta* que atormenta a *quienes vuelven de un largo viaje*, que *temen regresar a sus playas y las desean*, y que “no encuentran a la vuelta lo que habían dejado a la partida. Ya no saben dónde ha quedado la tierra y la casa que soñaban”.¹⁰⁴ El libro se cierra con “Romance viejo”, una brevísima autobiografía poética en prosa que resume la Revolución, la muerte del padre, el destierro y la guerra. La condición errante de su existencia se *narra* con concisión y una tremenda fuerza emotiva que indica el peso de lo vivido: “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?”.¹⁰⁵ La parca emotividad del relato condensa tanto la

⁹⁶ George Steiner, *Los libros que nunca he escrito* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), p. 81.

⁹⁷ Alfonso Reyes, *Tres puntos de exegética literaria* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 264.

⁹⁸ Sergio Blanco, *Autoficción. Una ingeniería del yo* (España: Punto de Vista Editores), 2018, p. 52.

⁹⁹ p. 356.

¹⁰⁰ p. 356.

¹⁰¹ p. 356.

¹⁰² Nicanor Parra, “Hay un día feliz”, en *Poemas y antipoemas* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011), p. 12.

¹⁰³ p. 356.

¹⁰⁴ p. 357.

¹⁰⁵ p. 359.

inundación del río que barre con la mitad de la casa familiar como el impacto de la guerra; se conjugan lo pequeño y lo grandioso, lo personal y lo histórico, lo trivial y lo mayúsculo con el encanto de una prosa poética que logra “pasar del cielo a la tierra, de los rigores de la ciencia al campo llano de las cuestiones humanas y personales, y tratar a unos y otros con la misma destreza y sabiduría, con esa ligereza y donaire que le celebraba Henríquez Ureña”.¹⁰⁶

Phillipe Lejeune había señalado en *El pacto autobiográfico* (1975) que la autobiografía se limitaba al relato en prosa, pero posteriormente se retracta y plantea que existen casos marginales en poesía que expresan la presencia de un yo autobiográfico más que un yo lírico propiamente tal. Miraux resuelve estos límites entre géneros y reconoce posibilidades escriturales híbridas:

Después de todo, si se admite que la escritura es el instrumento que se emplea para efectuar el relato retrospectivo de una vida, también es posible que la escritura poética sea el medio que ofrece al autobiógrafo la posibilidad de contar el curso de su existencia: en suma, cuestión de relación con lo imaginario y de creación.¹⁰⁷

Reyes se autobiografía en prosa, a pesar del título “Romance viejo” que remite a la construcción en octosílabos. Lo trascendente, lo épico y lo poético se entremezclan con “el recuerdo autobiográfico íntimo, evocado con gran intensidad lírica”¹⁰⁸ en lo narrado, independientemente del género escritural que se privilegie. La rima asonante en los versos pares del romance es reemplazada por un ritmo que no distingue entre prosa y verso, y surge *la diástole, esperanza de una*

diástole, que para Bonnefoy es una “necesidad, esta tentativa sin otro medio que un deseo anclado en la memoria [...] la inscripción de un comienzo —‘partida en la afección y el ruido nuevos’, escribía Rimbaud— y la del devenir que la necesidad de prolongar éste va a suscitar en las palabras, las palabras en particular, procurando renovarse en el instante del que ha salido”.¹⁰⁹ Reyes plantea que la frontera entre prosa y verso es difusa; la primera, generalmente asociada al uso práctico y coloquial de la lengua, se conjuga con el segundo, de intención estética; y que “la confusión parte de los polos hacia el centro: en la prosa aprieta, y en el verso afloja los rigores acústicos. Eso es todo. Simetrías ideológicas, verbales, fonéticas, ritmos, rimas, se ciñen o sueltan según el caso. Si el verso sólo arrastra rupturas rítmicas conscientes, la prosa puede arrastrar versos involuntarios”.¹¹⁰ La autobiografía sobrevuela la prosa poética de Reyes y utiliza la forma de las notas, los apuntes, los bosquejos, los discursos para reseñar la propia vida, para reactivar el recuerdo e incluso la autodirección, a través de la comunicación con un interlocutor invisible, pero real. El tono de los textos, a veces sentencioso, a veces admonitorio, indica una generosidad y una entrega que se expresan en advertencias sobre la vida que se hacen para otro, pero también para sí mismo. Michel Foucault se refiere en *Hermenéutica del sujeto* al carácter epistolar de los *hypomnemata* y a cómo esta forma de correspondencia estaba orientada tanto a dar consejos a otro como a recordárselos a sí mismo. Los *hypomnemata* son actividades de lectura y escritura de sí mismo, pero orientadas también hacia el cuidado de los otros. El género epistolar prosigue esa tradición y ya se ha dicho que los textos de Reyes, en prosa y en verso, son

¹⁰⁶ José Luis Martínez, “Los últimos ensayos breves de Alfonso Reyes”, *Revista de la Universidad de México*, no. 460 (mayo 1989): p. 6.

¹⁰⁷ Jean-Philippe Miraux, *La autobiografía: las escrituras del yo* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005), p. 131.

¹⁰⁸ James Willis Robb, “Alfonso Reyes, narrador de lo vivido (en torno a un juicio de Amado Alonso)”, *La palabra y el hombre*, no. 42 (abril-junio, 1967): p. 337.

¹⁰⁹ Yves Bonnefoy, *La alianza de la poesía y la música*, trad. Jorge Miralles (Madrid: Arena Libros, 2016), p. 61.

¹¹⁰ Alfonso Reyes, *Tres puntos de exégetica literaria* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 89-90.

en cierta medida cartas de cortesía para sus amigos, entre los que puede contarse a sus lectores. Las cartas son anotaciones diversas de cotidianidades, relatos de hechos, cuadernos de notas de lecturas, pero también prevenciones que permiten “a la propia persona que aconseja recordar las verdades que transmite al otro pero que ella misma necesita para su propia vida”.¹¹¹ Varios ensayos de *Calendario* dan cuenta de la naturaleza sentenciosa de Reyes en su doble función: alertar a otros sobre determinados asuntos y reactivar en sí mismo esas premisas. El autor interpela a José Vasconcelos en “La improvisación” y le señala que *educar es preparar improvisadores*, pero “Un propósito” parece todavía más un recuerdo dirigido a sí mismo sobre los resguardos que deben tomarse en la expresión de emociones, una exhortación al equilibrio entre la razón y los sentimientos que para Amy Katz define el tema central de la sección “Todos nosotros”. Reyes encomia el conocimiento, el estudio, la comprensión de la vida:

Basta de absorberlo todo por los tentáculos del misterio. El instinto trabaja en nosotros, a pesar nuestro: no vale la pena de preocuparnos por él a todas horas. 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.¹¹²

Este fragmento recuerda la disputa entre Reyes y López Velarde, particularmente en la satirización del uso y abuso de la palabra corazón, el *misticismo de las vísceras* al que Reyes se refiere en “El otro extremo”, y que es motivo para mofarse del cordicocolismo de la Alacoque o de la pesadillesca monomanía del personaje de Poe con los dientes de su prima en “Berenice”. El ensayo termina con una nota instructiva

a propósito de Racine y su elegancia para evocar al padre sin ostentarlo cuando dice de él: “...*Et Toi que je n'ose nommer*”,¹¹³ que encierra la premisa de la parquedad emotiva que se expresa en “Romance viejo”, donde la muerte del padre y sus conocidas consecuencias en la vida de Reyes se resumen en poquísimas palabras que resuenan con gravedad, aunque ninguna sea propiamente sentimental: “Después vino la revolución. Después, nos lo mataron...”.¹¹⁴ Otro ejemplo del carácter aleccionador de Reyes se encuentra en “La lección”, donde el autor cita el caso de Mme du Deffand, *el Voltaire hembra*, que “es mujer y se burla del sentimiento. El sentimiento le repugna como cosa tegumentosa y anterior al orden humano”,¹¹⁵ y desoye las convenciones; a los setenta años conoce a Horace Walpole, un hombre veinte años menor, por quien se apasiona sin ser correspondida:

Walpole, que temía al ridículo más que al infierno, la llama al orden constantemente. Y de aquí esa correspondencia apasionada en que se ve combatir a Mme de Deffand contra un sentimiento del que ella misma había hecho donaire, y que el mismo objeto de su amor le censura...¹¹⁶

Los elementos prosódicos de la puntuación clásica de Reyes, guiones, paréntesis, y fundamentalmente los puntos suspensivos que pueden apreciarse en los fragmentos citados, contribuyen al carácter preventivo, formador de sí mismo y de los otros de *Calendario*. Bonnefoy, refiriéndose a la importancia de la puntuación en la poesía y en la prosa, señala respecto de los puntos suspensivos: “No me gustan los puntos suspensivos [...] porque no puedo dejar de ver

¹¹³ p. 338.

¹¹⁴ p. 357.

¹¹⁵ p. 335.

¹¹⁶ p. 336.

¹¹¹ Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto* (Madrid: Ediciones Akal, 2005), p. 337.

¹¹² pp. 333-334.

en ellos un efecto retórico, un guiño más bien vulgar".¹¹⁷ Reyes utiliza profusamente los puntos suspensivos y otros elementos retóricos, por ejemplo, los signos de exclamación, para apelar al lector, para expresar y representar emociones, porque está poseído de la intención aleccionadora y retórica que Bonnefoy objeta a estas marcas discursivas. La idea irónica generalmente queda abierta o suspendida; en otros casos, lo rotundo de los enunciados exige una puntuación que señale el tono imperativo de la emoción plasmada. Estos procedimientos retóricos y escriturales de la experiencia estética se enmarcan dentro de la *capacidad poética* de la prosa de Reyes y de su voluntad comunicativa. Hans Robert Jauss señala en *Pequeña apología de la experiencia estética* que "el hombre, mediante la producción de arte, puede satisfacer su necesidad universal de *encontrarse en el mundo como en casa*, privando al mundo exterior de su *esquiza extrañeza*, haciéndolo obra propia, y obteniendo en esta actividad un saber que se distingue tanto del conocimiento conceptual de la ciencia como de la praxis instrumental del oficio mecánico".¹¹⁸

Foucault plantea que durante el siglo xvi en Europa se renuevan el género de la nota, el diario íntimo, el diario de vida, el diario de a bordo de la existencia, y además [de] la correspondencia; formas que señalan el regreso a las preocupaciones éticas de los siglos i y ii:

Lo interesante, justamente, es que en esos textos —en correspondencias como la de Lucilo o tratados como los de Plutarco—, la autobiografía, la descripción de sí mismo en el desarrollo de la vida tienen en la práctica un papel muy pequeño, mientras que en el momento de la gran reaparición de ese género

¹¹⁷ Yves Bonnefoy, *La traducción de la poesía*, trad. Arturo Carrera (Valencia: Pre-Textos, 2002), p. 83.

¹¹⁸ Hans-Robert Jauss, *Pequeña apología de la experiencia estética* (España: Ediciones Paidós Ibérica, 2002), p. 42.

en el siglo xvi, en cambio, la autobiografía ocupará un lugar absolutamente central.¹¹⁹

Reyes se declara un heredero del enciclopedismo del siglo xviii, y en ese afán por el conocimiento científico de todos los aspectos de la vida, desde los astronómicos hasta los entomológicos, hay unas voluntades introspectiva y heurística, de develar y develarse, que crean una nueva realidad mixturada, autoficcional. Las ciencias y el lenguaje científico son importantes para Reyes; este último, ni poesía ni coloquio o, si se quiere, un tecnicismo que neutraliza las subjetividades del lenguaje, tiene carácter tautológico y causal: "Ni el lírico ni el técnico dejan nada a la casualidad: en lo cual se parecen. Pero aquél encarna en la lengua, y éste se desencarna hacia el algarritmo".¹²⁰ La fluidez del cine y sus técnicas atraen a Reyes por su dinamismo, por "su lazo con la ciencia (y aquí su vínculo con lo real) y porque lo concibe como un terreno especulativo por excelencia".¹²¹ La exégesis artística propuesta por Reyes se enriquece con su visión cinematográfica de la realidad y encuentra en la naturaleza híbrida del ensayo su tono más adecuado. Reyes y otro mexicano, Martín Luis Guzmán, son precursores en la crítica cinematográfica, y ambos utilizan el mismo seudónimo: Fósforo. Una de las funciones de la literatura, la épico-narrativa,¹²² derivará para Reyes en cine, porque "hay en ella elementos descriptivos que la literatura sólo da de manera muy indirecta y equívoca y que la ejecución visual del cine comunica a la perfección. Dante describe con precisión

¹¹⁹ Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto* (Madrid: Ediciones Akal, 2005), p. 339.

¹²⁰ Alfonso Reyes, *Tres puntos de exégesis literaria* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 91.

¹²¹ Betina Keizman, "Alfonso Reyes y el cine del porvenir", *Aisthesis*, núm. 57 (2015), pp. 205.

¹²² Las otras dos funciones de la literatura son la lírica, en prosa o en verso; y la dramática, tragedia o comedia, también en prosa o verso.

la arquitectura de su Infierno, y los especialistas aún no se ponen de acuerdo sobre el plano de los famosos círculos".¹²³ El cine representa para Reyes un arte en flujo que combate el estatismo escultórico del museo, tan distante de la vida y de las pasiones humanas. Reyes propone en "Contra el museo estático" un "Museo-teatro-circo, con derecho a saltar al plano de las ejecuciones",¹²⁴ donde el espectador pueda ser también un personaje y realizar sus múltiples capacidades de existencia en la utopía de la pantalla integrada a la vida, como sucede en *La rosa púrpura del Cairo* (1985), de Woody Allen, donde los personajes transgreden las dimensiones reales de la pantalla, entrando y saliendo de ella. Algo semejante sucede en *Sueños* (1990), de Akira Kurosawa, donde un muchacho asiste a una exposición de arte y se detiene ante *Campos de trigo con cuervos* (1890), la pintura de Vincent van Gogh, que funciona como un vaso comunicante entre su presente como observador del cuadro y su inmersión en él, traspasando el plano real para introducirse en el pictórico en el pasado, que fabula un encuentro entre él y Van Gogh, y la atemporalidad heterotópica de los tiempos por los que el espectador del episodio transita y en los que también ingresa como otro paseante más. La vida conservada y disecada del museo deviene escultura de lo fluido en el cine; pero éste también puede cristalizar un momento, un recurso teatral que Ettore Scola utiliza en *Nos habíamos amado tanto* (1974) para detener el curso de los acontecimientos en el presente de la narración y otorgarle un tiempo fuera del tiempo a los personajes, como si estuvieran en una escena teatral suspendida en el tiempo dramático. Esta fantasía permite, por ejemplo, que dos personajes puedan decirse íntimamente lo que delante de otros sería imposible confesar. Reyes se pregunta en "La escultura de lo fluido" sobre

¹²³ Alfonso Reyes, "Las nuevas artes", en *Los trabajos y los días* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 403.

¹²⁴ p. 292.

las posibilidades extraordinarias que tendría imitar los fluidos líquidos e incluso gaseosos en materia sólida y recuerda una anécdota de la infancia:

Pues cuando yo era niño compraba en mi tierra unos juguetitos de barro que representaban las figuras del divino pesebre. Cada figura estaba aparte, y había que componer el conjunto al gusto del comprador: el Niño, la Virgen, San José, los Reyes, los animales. En su candor verdaderamente temerario, los pobres indios escultores no se resignaban a prescindir del aliento, del cálido vaho de los animales que vino a acariciar y a arrojar la desnudez del Niño y que es casi, en el grupo, un personaje más. Los animales tenían en el hocico un aspa, un rígido abanico de barro, propia escultura del vapor, y del vapor invisible; escultura de una vibración térmica, escultura de un tren de ondas.¹²⁵

La anécdota evocada por Reyes, el candor de los escultores que han puesto un abanico de barro en el hocico de los animales para animar su vaho, su *tren de ondas*, señala la aspiración del *abanico calendario* por insuflar vida a aquello que, aunque muerto, está integrado al polvo de los recuerdos. La infancia y sus juegos heterotópicos son aleccionadores respecto de la simpleza que la literatura, algunas veces, extrapola de la vida. Charles Baudelaire narra en "La moral del juguete" una hermosa escena que sintetiza esta terrible ingenuidad a propósito de los juguetes de los niños pobres: un niño bello y lozano, tan hermoso que no parece hecho de la misma pasta que "los hijos de la mediocridad o de la pobreza",¹²⁶ no se ocupa del espléndido juguete que yace estático en su perfección a su lado; mira, en cambio, que al otro lado de la verja, un niño pobre, "uno de esos críos en que los mocos se abren

¹²⁵ Alfonso Reyes, "La escultura de lo fluido". En *Tren de ondas*. Tomo VIII (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), pp. 389-390.

¹²⁶ Charles Baudelaire, "La moral del juguete", en *Sobre marionetas, juguetes y muñecas*, de Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire y Rainer Maria Rilke (España: José J. de Olafeta Editor, 2014), p. 50.

camino lentamente entre la mugre y el polvo", ¹²⁷ le muestra un objeto nuevo y extraño: "Pues bien, ese juguete al que el pequeño mocosito atormentaba, agitaba y sacudía en una jaula, era una rata viva. Sus padres, para economizar, habían sacado el juguete de la vida misma". ¹²⁸ Reyes presenta con un tono a veces lúdico, otras más serio, que la vida se cruza con la literatura y que, en ella, *todo cabe en una curva abierta, un proceso en marcha*, un *etcétera* de ensayos híbridos en los que plasma su arte poética y con los que aspira alcanzar un arte nuevo; vivo como la rata con la que juega el niño en el relato de Baudelaire y con la perfecta gracia orgánica que la fábula de Von Kleist atribuye a las marionetas que se miden con un dios en el esférico universo de *Calendario*.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹²⁸ *Idem.*

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. "La moral del juguete". En *Sobre marionetas, juguetes y muñecas*, de Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire y Rainer Maria Rilke. España: José J. de Olañeta Editor, 2014.
- Bernstein, Richard J. *El mal radical. Una indagación filosófica*. Buenos Aires: Lilmod, 2004.
- Blanco, Sergio. *Autoficción. Una ingeniería del yo*. España: Punto de Vista Editores, 2018.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.
- Bonnefoy, Yves. *La traducción de la poesía*. Traducción de Arturo Carrera. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Bonnefoy, Yves. *La alianza de la poesía y la música*. Traducción de Jorge Miralles. Madrid: Arena Libros, 2016.
- Carballo, Emmanuel. "Diario público a la luz de una fecha: Alfonso Reyes". *Revista de la Universidad de México*, núm. 602-604 (marzo-mayo 2001): pp. 98-99.
- Castañón, Adolfo. "Vocación poética". En *Alfonso Reyes: el sendero entre la vida y la ficción*, editado por Héctor Perea, pp. 155-172. España: Instituto Cervantes y Fondo Editorial de Nuevo León, 2007.
- Cavafis, Constantino. *Poesía completa*. Traducción de Anna Pothitou y Rafael Herrera Montero. Madrid: Colección Visor de Poesía, 2003.
- Delibes, Miguel. *Los santos inocentes*. España: Editorial Planeta, 1997.

Espejo, Beatriz. "Alfonso Reyes y las maravillas de la prosa breve". En *Alfonso Reyes, perspectivas críticas: ensayos inéditos*, coordinado por Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez, pp. 231-243. México: Feria Internacional del Libro Monterrey, Centro de Investigaciones Humanísticas y Plaza y Valdés, 2004.

Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Genette, Gerard. *Umbrales*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Huart, Louis. *Fisiología del flâneur*. Madrid: Gallo Nero Ediciones, 2018.

Huidobro, Vicente. *Altazor*. Santiago: Editorial Universitaria, 1994.

Jauss, Hans-Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. España: Ediciones Paidós Ibérica, 2002.

Kaminsky, Amy Katz. "El Calendario de Alfonso Reyes y una nota sobre *Cartones de Madrid*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 22 (1973): pp. 104-114.

Keizman, Betina. "Alfonso Reyes y el cine del porvenir", *Aisthesis*, núm. 57 (2015): pp. 203-218.

López Velarde, Ramón. "Alfonso Reyes, *El plano oblicuo*, Madrid, 1920". En *Obras*, editado por José Luis Martínez, pp. 509-510. México: Fondo de Cultura Económica, 1971. Citado en "Nota sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde", de José Emilio Pacheco. *Texto Crítico*, núm. 2 (julio-diciem-

bre 1975): pp. 154-159. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7237/19752P153.pdf;jsessionid=62ED-44692DF7FCEBFD066466E4540BB8?sequence=2>

Mann, Thomas. *La montaña mágica*. Tomo II, *Obras completas*. Barcelona: José Janés Editor, 1951.

Martínez, José Luis. "Los últimos ensayos breves de Alfonso Reyes". *Revista de la Universidad de México*, núm. 460 (mayo 1989): pp. 4-9.

Millán, Gonzalo. *Trece lunas*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Mirau, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión, 2005.

Olguín, Manuel. *Alfonso Reyes, ensayista: vida y pensamiento*. México: Ediciones de la Andrea, 1956.

Pacheco, José Emilio. "Nota sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde". *Texto Crítico*, núm. 2 (julio-diciembre 1975): pp. 154-159. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7237/19752P153.pdf;jsessionid=62ED-44692DF7FCEBFD066466E4540BB8?sequence=2>

Parra, Nicanor. "Hay un día feliz". En *Poemas y antipoemas*. Vol. I de *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.

Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Pineda Buitrago, Sebastián. "Alfonso Reyes y la recepción inicial de las vanguardias en Hispanoamérica". *Valenciana*, núm. 24 (julio-diciembre 2019): pp. 51-73.

Rangel Guerra, Alfonso. "La esgrima del ensayo". En *Alfonso Reyes: el sendero entre la vida y la ficción*, editado por Héctor Perea, pp. 139-152. España: Instituto Cervantes y Fondo Editorial de Nuevo León, 2007.

Reyes, Alfonso. *Calendario*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Reyes, Alfonso. *Cartones de Madrid*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Reyes, Alfonso. "La escultura de lo fluido". En *Tren de ondas*. Tomo VIII, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Reyes, Alfonso. *Oración del 9 de febrero*. Tomo XXIV, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Reyes, Alfonso. "Las nuevas artes". En *Los trabajos y los días*. Tomo IX, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Reyes, Alfonso. "El llanto". En *Romances sordos*. Tomo X, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Reyes, Alfonso. "La corona". En *Repaso poético (1906-1958)*. Tomo X, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Reyes, Alfonso. *Tres puntos de exegética literaria*. Tomo XIV, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Robb, James Willis. "Alfonso Reyes en busca de la unidad (constancia y evolución)". *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núm. 148-149 (julio-diciembre, 1989): pp. 819-837.

Robb, James Willis. "Alfonso Reyes: sabor y simpatía". *La palabra y el hombre*, núm. 30 (abril-junio, 1964): pp. 261-267. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/2831/196430P261.pdf?sequence=1>

Robb, James Willis. "Alfonso Reyes, narrador de lo vivido (en torno a un juicio de Amado Alonso)". *La palabra y el hombre*, núm. 42 (abril-junio, 1967): pp. 319-337.

Steiner, George. *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Steiner, George. *Los libros que nunca he escrito*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Stevens, Wallace. "Sobre la verdad poética". En *El elemento irracional en la poesía*. Córdoba: Alción Editora, 2010.

Thoreau, Henry David. *Caminar*, traducción de Alexia Halteman. Buenos Aires: Nulú Bonsai Editora, 2018.

Torri, Julio. "El celoso", *Revista de la Universidad*, núm. 10 (junio de 1970): pp. 13-15. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/bdab39e5-11ff-4e2d-b1a2-5576abcfo155>

Villarreal, José Javier. *Una señal del cielo*. Concepción, Chile: Sello Editorial Universidad de Concepción, 2017.

Von Kleist, Heinrich. "Sobre el teatro de marionetas". En *Sobre marionetas, juguetes y muñecas*, de Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire y Rainer Maria Rilke. España: José J. de Olafeta Editor, 2014.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Tras las huellas de *Calendario*
en las *Obras completas* de Alfonso Reyes

Carolina Moreno Echeverry

A Adolfo Castañón

Calendario es un conjunto de artículos, cuentos, ensayos y poemas escrito durante los años de Alfonso Reyes en España. Este “libro de notas en prosa” —publicado en 1924 como parte de Cuadernos Literarios, colección dirigida entre 1923 y 1929 por el poeta y traductor Enrique Díez-Canedo, por el historiador y pintor José Moreno Villa¹ y por el propio Reyes— es promovido por La Lectura: editorial creada en 1913 por el pedagogo y político Domingo Barnés, miembro del comité de redacción de *La Lectura* (revista de ciencias y de artes fundada en 1901 por el escritor y periodista Francisco López Acebal y por el administrador y propietario de la editorial, Felipe Clemente de Velasco).²

¹ Alfonso Reyes conoce a Enrique Díez-Canedo y José Moreno Villa en 1914 en el Ateneo científico y literario, casa de libertad sin la que sería imposible comprender la vida de la inteligencia española de los siglos XIX y XX. Por recomendación de Díez-Canedo, Reyes se acerca a Francisco López Acebal, quien le propone editar el *Teatro* de Juan Ruiz de Alarcón para la colección de Clásicos Castellanos de la editorial La Lectura: serie de ediciones dirigida por Américo Castro y Tomás Navarro Tomás, filólogos con quienes Reyes tuvo oportunidad de trabajar en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, dirigido por el erudito Ramón Menéndez Pidal.

² Francisco Fuster, *Semblanza de Ediciones de La Lectura (1913-1930)* (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015).

La colección de Cuadernos Literarios, en opinión de Reyes, es concebida "con el fin de dar salida a ciertos nombres nuevos, ante la superabundancia de libros traducidos que por entonces aparecían".³ En las cuatro series de libros que se publicaron en pequeño formato, de aspecto sencillo y económico, destacan escritores como: Max Aub; Francisco Ayala; Manuel Azaña; Pío Baroja; Gerardo Diego; Enrique Díez-Canedo; José Martínez Ruiz, Azorín; Ramón Menéndez Pidal; José Moreno Villa; Eugenio d'Ors; Santiago Ramón y Cajal; Darío de Regoyos. Para 1926 la colección se enriquece con libros de carácter científico con autores como: Manuel Bastos Ansart, Pedro Dorado Montero y Gregorio Marañón.⁴

Alfonso Reyes organiza *Calendario* el 23 de octubre de 1923 y lo entrega a la imprenta al siguiente año, cuando retorna a México tras once años de ausencia. Para 1913, el escritor neoleonés había comenzado un exilio voluntario tras la muerte de su padre, el general Bernardo Reyes, al intentar la toma de Palacio Nacional, sede del Poder Ejecutivo de la República. Sobreviene una época adversa para la familia Reyes, y para Alfonso, los acuerdos que harían posible una salida del país. Luego del asesinato de Francisco I. Madero y con Victoriano Huerta ya en la presidencia de la República, es designado segundo secretario de la Legación de México en París. Sin embargo, se ve obligado a abandonar Francia en 1914, cuando el régimen político del general Huerta cae ante el embate de las fuerzas constitucionales, hecho que negó a Reyes cualquier opción de regresar a México o de mantenerse en el servicio diplomático; además, ante la inminencia de la Primera Guerra Mundial, le es imposible permanecer en la capital francesa y decide trasladarse a

Madrid. En 1920 recupera su trabajo como diplomático por intercesión de José Vasconcelos, que había regresado a México después de un destierro en Estados Unidos y recién había sido designado rector de la Universidad Nacional el 9 de junio de 1920. Reyes es incorporado al cargo de segundo secretario en la Legación de México en España, ascendido a primer secretario en 1921 y posteriormente encargado de Negocios *ad interim* hasta 1924. Alfonso llega como refugiado al país ibérico y nombrado ministro plenipotenciario sale con destino a Argentina, aunque posteriormente lo envían a Francia. Dada la premura del viaje a México, Reyes deja encargado a Enrique Díez-Canedo para que efectúe la corrección de las pruebas de *Calendario*. En la entrada del *Diario* del 8 de julio de 1924 afirma:

Por la prisa del viaje, dejé en manos de Enrique Díez-Canedo el original del *Calendario*, sin conservar copias de todo ni índice del libro. Resultado: no podía yo trabajar aquí en la preparación de otros libros, por no saber lo que estaba y lo que no estaba allí. Telegrafí por conducto de la legación pidiendo que me enviaran el índice, y, si todavía era posible, los originales, pues me entró comezón de corregir. Hoy me telegrafía Herrera Salcedo (actual encargado de aquella legación): "*Calendario* terminado puesto venta. Correo van ejemplares" (de Madrid, el 6 de julio de 1924)⁵

Los amigos españoles ofrecen a Reyes un banquete de despedida. Entre los comensales estuvieron: Manuel Azaña; José María Chacón y Calvo; Enrique Díez-Canedo; Melchor Fernández Almagro; Eduardo Gómez de Baquero; Ramón Gómez de la Serna; Francisco A. de Icaza; Antonio Marichalar; José Martínez Ruiz, Azorín; Edgar Neville y Cipriano Rivas Cherif. Ecos de la despedida se dieron a conocer en periódicos como: *La Acción*, *El Sol*, *La Voz de Madrid*, *La Región* y *La Atalaya* de Santander. Reyes se despide de Madrid el 17 de abril de 1924 con rumbo a Santander. El 19 de abril se

³ Alfonso Reyes, *Las vísperas de España*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 42.

⁴ Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXIV (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 328.

⁵ Alfonso Reyes, *Diario 1911-1927*, tomo I, ed. Alfonso Rangel Guerra, ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), pp. 33-34.

embarca con su esposa, Manuela Mota, y su hijo, Alfonso Bernardo, en el *Cristóbal Colón*. El 1 y el 2 de mayo lo saludan en La Habana el *Diario de la Marina*, *El País*, *La Prensa* y *El Imparcial*. El 7 de mayo, *El Proletario* de Veracruz le da la bienvenida. Al día siguiente, llega a la ciudad de México. *El Universal* y *Revista de Revistas* consignan su entrada. El 1 de junio es recibido gentil y amistosamente. El PEN Club de México, dirigido por Genaro Estrada, lo honra con una comida en la que se distribuye como "Pajarita de Papel" su página "Noche de mayo"; además es distinguido por la Academia Mexicana de la Lengua,⁶ a cuyos miembros les presenta la iniciativa del *Diccionario Tecnológico*.⁷ Conmovido por el afectuoso recibimiento de amigos y discípulos, Reyes evoca la memoria de los caros ausentes y las rudas pruebas a las que se ha consagrado durante los últimos once años:

También yo he sufrido como vosotros, sobre todo durante la primera mitad de mi ausencia. Pero mis sufrimientos fueron, ciertamente, de otro orden. Mis mañanas de perplejidad; mis raciones de patatas, económicamente distribuidas a lo largo de tres semanas; mis zapatos rotos; mis dimes y diretes para fijar precio a un artículo o a un libro, como quien vende y regatea peras en el mercado; mis noches de melancolía al acordarme de mi tierra y desear que no me olvidaran; mis últimos estremecimientos de furor contenido, al acordarme del gran incendio y las ruinas que me dejaba yo a la espalda cuando, nuevo Eneas, salí de mi Troya con el hijo y la mujer a cuestas; todo eso ¿qué importa? ¡Si, por una casualidad que agradezco a mi suerte, pude salvar la continuidad de mi trabajo preferido, la lealtad a mi vocación!

De manera que vosotros, al recibirme otra vez en vuestro seno, saludáis y celebráis en mí, más que nada, ese espectáculo que para vosotros hubierais deseado y tan justamente merecáis. No méritos míos, sino la mecánica de mi vida, determinada por

condiciones ajenas de que yo he sido hijo afortunado. Saludáis y celebráis, en fin, esta humilde aproximación al premio gordo que me ha tocado en la lotería. Yo no puedo envanecerme por eso. Ni tampoco sé sentirme avaro. Lo poco que alcanzo, lo que traigo, amigos míos, es todo vuestro.⁸

Animado por un ideal de unificación intelectual, Alfonso Reyes fue un vehemente defensor del cosmopolitismo y de la tradición como elementos fundamentales de la cultura; reivindicó en su legado la voluntad de unificar: "todo lo sabemos entre todos", repitió con insistencia haciendo eco de Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza. La unificación no estanca: facilita el movimiento; establece un sistema regular de conexiones. Los distintos órdenes del saber se interrelacionan, unas disciplinas ayudan a las otras con el propósito de establecer vasos comunicantes. Y cuando la inteligencia trabaja como agente unificador se llama cultura. Más allá de las especialidades y profesiones limitadas que la época contemporánea obliga dada la multiplicación de conocimientos y de técnicas, al humanista le corresponde —recuerda el escritor neoleonés, así como José Enrique Rodó lo promulgó con resonancias grecolatinas— ejercer "la profesión general del hombre".⁹

Para Reyes, el humanismo —antes que restringirse al estudio de la Antigüedad clásica, a un cuerpo de conocimientos o a una escuela— establece una orientación. El humanista, dueño de una cultura no limitada por la excesiva especialización, propenso al estudio de otras disciplinas que le permitan conocer mejor la propia, ávido de mantenerse informado sobre los avances del conocimiento en general, orienta su saber y experiencia al servicio del bien humano; orientación que no debe confundirse con el humanitarismo, actividad

⁶ En 1918 Alfonso Reyes fue elegido miembro de la Academia Mexicana correspondiente de la Real Academia Española; sin embargo, su discurso de ingreso fue leído hasta el 20 de junio de 1924.

⁷ Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXIV (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), pp. 331-336.

⁸ Alfonso Reyes, *Salutación al P.E.N. Club de México*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo IV (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 434.

⁹ Alfonso Reyes, *Homilía por la cultura*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XI (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 204.

filantrópica con un ámbito de aplicación muy diferente.¹⁰ La orientación del humanismo sólo puede ejercerse plenamente en libertad; y no sólo la libertad política, sino también la libertad del espíritu y del intelecto: libertad de sentirse hijos de la cultura, como bien recuerda Pedro Henríquez Ureña.

La cultura es una construcción histórica en la que ideas y prácticas se relacionan; no es un atributo de hombres aislados sino de hombres en sociedad; representa las conquistas por medio de las cuales el ser humano puede ser lo que es y, mejor aún, lo que ha de llegar a ser; y, para que tal unificación se establezca, debe ser transmitida. La transmisión de la cultura en el orden del espacio comunica a los coetáneos y constituye el cosmopolitismo; en el orden del tiempo pone a conversar a las generaciones de contemporáneos y conforma una tradición del pensamiento. Sin este doble proceso, insiste Reyes, no hay cultura posible.¹¹

Para junio de 1924, Alfonso Reyes confiesa en *Respuestas* que *Calendario*, al igual que *Cartones de Madrid*, representa para él toda una época de su vida: la de sus “alegres pobreza” en España. Declara que usualmente escribe bajo el estímulo de “sentimientos constructivos”. Cada libro creado le recuerda estados de ánimo que le son gratos porque siempre está queriendo comunicar e intercambiar ideas con otros, y dado que no tiene ocasión de hablarlo todo, escribe lo que se va acumulando. *Calendario*, menciona, da cuenta del “apunte cotidiano en la hojita de papel”.¹²

¿Qué fin persigo al escribir? Me guía seguramente una necesidad interior. Escribir es como la respiración de mi alma, la válvula de

¹⁰ Alfonso Reyes, *Palabras sobre el humanismo*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xx (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), p. 403.

¹¹ Alfonso Reyes, *Posición de América*, en *Obras completas completas*, tomo xi (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 257.

¹² Alfonso Reyes, *Respuestas*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo iv (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 450.

mi moral. Siempre he confiado a la pluma la tarea de consolarme o devolverme el equilibrio, que el envite de las impresiones exteriores amenaza todos los días. Escribo porque vivo. Y nunca he creído que escribir sea otra cosa que disciplinar todos los órdenes de la actividad espiritual, y, por consecuencia, depurar de paso todos los motivos de la conducta. Ya sé que hay grandes artistas que escriben con el puñal o mojan la pluma en veneno. Respeto el misterio, pero yo me siento de otro modo. Vuelvo a nuestro Platón, y soy fiel a un ideal estético y ético a la vez, hecho de bien y de belleza.¹³

La corta estancia de cuatro meses de Reyes en México en 1924, mientras espera instrucciones de la Secretaría de Relaciones Exteriores, le permite organizar los saldos de sus años de trabajo. Su biblioteca había viajado con él de México a París en 1913, de allí a Madrid en 1914 y de la capital española otra vez a México en 1924, donde decidió dejarla instalada para mejor desenvolverse en los viajes diplomáticos, transportando en adelante sólo aquellas obras indispensables. Los archivos y libros los deja bajo la custodia de su suegra. En la entrada del *Diario* del 21 de julio de 1924, deja constancia de la organización realizada: 1. Cartones-Archivos negros: recortes útiles; 2. Cartón-Archivo rojo: papeles y folletos; 3. “Pegandas”: palabra inventada por Pedro Henríquez Ureña para designar los libros de pegar recortes; 4. Destacados: recortes de artículos propios preservados en el *Mark Twain's Scrap* y textos inéditos que llamó “Papeles póstumos”; 5. Carteros: siete clasificadores de colecciones de cartas desde enero de 1912 hasta junio de 1924; 6. Destacados: papeles del estado civil, de la familia, de los títulos de propiedad de sus obras, de autógrafos y curiosidades. 7. Libretas: cuadernillos de direcciones, de fechas de la familia, de apuntes sobre lecturas, notas técnicas y literarias, refranes eruditos, apuntes de viajes y lista de libros por comprar; 8. Estudios especiales: cosas gongorinas, de *madame* de Warens, de Ruiz de Alarcón; 9. Cartas de Pedro Henríquez Ureña; 10. Archivero especial

¹³ *Ibid.*, p. 451.

con los cuadernos de versos; 11. Papeles pueriles y póstumos: notas del curso de ciencia del lenguaje, estudios jurídicos, tesis jurídica de examen profesional, papeles diplomáticos. 12. Bolsa de materia prima: recortes de artículos periodísticos, apuntes de estudios, páginas de divagaciones, notas folclóricas e informes; 13. Cartero para papeles de negocios y cuentas; 14. Libros en preparación sobre historia, poesía, cuentos, artículos periodísticos, literatura y relatos de viajes; 15. Documentos históricos heredados de su padre.¹⁴

Este archivo organizado por Alfonso Reyes contiene los documentos generados y recibidos durante su vida; la memoria y el recuerdo son los principios básicos de clasificación. Al ordenar y disponer los documentos, Reyes recolecta y selecciona el material que estima de valor permanente y desecha aquel que considera innecesario. Mediante este inventario busca preservar el testimonio de su pasado y resguardar la gestación de sus obras: el archivo se convierte en una especie de depósito del que el escritor neoleonés va extrayendo las creaciones a medida que las va conformando.

La corta estancia de cuatro meses de Reyes en la ciudad de México le permitió afianzar sus relaciones: visita a todos los amigos que puede y los lugares de sus recuerdos donde le fue posible asomarse, afianza los lazos familiares y entra además en contacto con las nuevas generaciones de escritores. El 19 de septiembre de 1924, Aarón Sáenz, secretario de Relaciones Exteriores, ordena que se le extienda al escritor neoleonés las credenciales de enviado extraordinario y ministro plenipotenciario especial ante el rey de España para atender una misión especial. El presidente Álvaro Obregón, por conducto de su representante, desea ofrecer a Alfonso XIII la mediación de México con el objeto de poner fin al

conflicto con Marruecos, “callejón al parecer sin salida”.¹⁵ La misión encomendada es compleja y previsoramente se sabe que fracasará. El 23 de septiembre de 1924, Reyes se embarca con rumbo a España y el 3 de noviembre es recibido en audiencia privada por Alfonso XIII. Tal como se había previsto, el rey declina la oferta argumentando que debido a que las tribus marroquíes no eran un Estado, no se podía establecer algún tipo de mediación entre ellas y España. Acabando la entrevista, Reyes se despide de Madrid con destino a París, a la espera de instrucciones de la Secretaría de Relaciones Exteriores. De acuerdo con Javier Garcíadiego: “El futuro político y laboral de Reyes no dependía del éxito de su encargo sino del profesionalismo con que lo llevara a cabo”.¹⁶

El 21 de enero de 1925, Alfonso Reyes presenta sus cartas credenciales como embajador ante el presidente de Francia, Gaston Doumergue. Los primeros meses en París los vive encomendado a las tareas de organización de la legación, que había estado abandonada durante dos años; y al restablecimiento de la vida social del cuerpo diplomático y de los círculos intelectuales franceses e hispanoamericanos: la *Revue de l'Amerique Latine* le ofrece un banquete de ciento ochenta cubiertos; se encuentra además con Miguel Ángel Asturias, Jean Cassou, Blasco Ibáñez, Gabriela Mistral, Valéry Larbaud, Ramón Menéndez Pidal, Jules Supervielle, Miguel de Unamuno, entre otros. Con desdén afirma el 15 de febrero de 1925: “Fatigado de la *tourné* inacabable y los primeros banquetes. Me cansa estar de cupletista a la moda”.¹⁷

Las obligaciones diplomáticas del ahora embajador se hacen extenuantes a tal punto, que dispone de muy poco tiempo

¹⁴ Cfr. Alfonso Reyes, *Diario 1911-1927*, tomo 1, ed. Alfonso Rangel Guerra, (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), pp. 37-43.

¹⁵ Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXIV (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 339.

¹⁶ Javier Garcíadiego, *Alfonso Reyes. Breve biografía* (México: Planeta, 2009), p. 58.

¹⁷ Alfonso Reyes, *Diario 1911-1927*, tomo 1, ed. Alfonso Rangel Guerra (México: Fondo de Cultura Económica, 2010).

para leer y menos aún para escribir; ritmo que mantendrá durante todo el año, pues el 25 de septiembre manifiesta: "Trabajo de un modo agobiador, como nunca en mi vida, y yo mismo me ocupo de todos los detalles de la oficina".¹⁸ Estas labores hacen que mejore su imagen pública. El gobierno mexicano, encabezado por el nuevo presidente, Plutarco Elías Calles, requiere establecer las condiciones necesarias para la recuperación económica del país. En opinión de Javier Garciadiego, el propósito era claro: "estimular la inversión francesa en México y fomentar los intercambios económicos en ambos países";¹⁹ propósito que se cumplió. De acuerdo con Paulette Patout, Reyes logró fortalecer los vínculos comerciales, científicos e industriales entre franceses y mexicanos:

La amistad franco-mexicana figuraba en el primer término de las preocupaciones del Ministro Alfonso Reyes. Él mismo redactó el nuevo Tratado de Comercio necesitado por el estado del mundo después de la guerra, tratado que iba a regir los intercambios entre los dos países a lo largo de los años. Para mejorar las relaciones económicas entre su país y Francia, el Ministro Reyes organizó la venida a París de importantes misiones de negociantes, científicos e industriales mexicanos. Les puso en contacto con sus homólogos franceses, no sólo en París sino también a través de las provincias francesas.²⁰

A los treinta y seis años, Alfonso Reyes ha alcanzado ya el estatuto de escritor; es consciente de la madurez intelectual que ha adquirido: ensayista y poeta, filólogo y erudito, periodista y cronista, profesor y traductor. Entre 1913 y 1925 ha logrado desarrollar la formación y habilidades necesarias para hacer de la escritura, más que una diversión, una profesión. Para aquel entonces, la producción intelectual de Reyes va

adelantándose por varios caminos que pueden enumerarse de la siguiente forma:

1. Creación: *Cuestiones estéticas, Visión de Anáhuac, El suicida, Cartones de Madrid, El plano oblicuo, El cazador, Ifigenia cruel y Calendario*.
2. Poesía: *Huellas*.
3. Filología y erudición: trabajos en el *Boletín de la Real Academia de la Lengua*, en la *Revista de Filología Española* y en la *Revue Hispanique*; estudios sobre Pedro Calderón de la Barca, Luis de Góngora, Baltasar Gracián, Antonio de Nebrija, Josef de Pellicer, Francisco de Quevedo, Mateo Rosas de Oquendo, Arcipreste de Hita, Juan Ruiz de Alarcón, fray Servando Teresa de Mier, Lope de Vega, entre otros; además de la versión moderna de la edición del *Poema de Mio Cid* y las *Obras completas* de Amado Nervo.
4. Periodismo: *Retratos reales e imaginarios, Simpatías y diferencias*.
5. Traducciones: Anton P. Chejov, Gilbert Keith Chesterton, Stéphane Mallarmé, Laurence Sterne y Robert Louis Stevenson.

Para enero de 1926, Reyes rememora la importancia de *Calendario* en el conjunto de su obra. Al encontrarse casi a la tercera parte de su legado escribe desde París "Carta a dos amigos": Enrique Díez-Canedo en Madrid y Genaro Estrada en México. Desea nombrarlos albaceas literarios en caso de que muera en Europa o en América y confiarles los criterios a seguir en el tipo de organización de sus obras completas. A los treinta y siete años el escritor neoleonés hace un alto en el camino, siendo embajador de México en Francia: es consciente de la complejidad de su abundante creación y encara el desafío que representa para él mismo la organización de sus obras completas. En este segundo

¹⁸ *Ibid.*, p. 102.

¹⁹ Javier Garciadiego, *op. cit.*, p. 60.

²⁰ Paulette Patout, *Francia en Alfonso Reyes* (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1985), p. 18.

intento de organización de su legado literario determina los criterios temáticos y cronológicos que posteriormente incorpora en la edición de sus libros.

A manera de autobiografía libresca, el escritor neoleonés no sólo toma en consideración las publicaciones que hasta ese momento había realizado en Madrid, México, París o San José de Costa Rica, sino que además incluye los textos inéditos, los que en aquel entonces preparaba para la imprenta o los que apenas estaba creando. Son, de acuerdo con su voluntad, cinco las categorías que los editores póstumos deben tener en cuenta: a) "Libros verdaderos que hay que respetar como están; poemáticos, cíclicos": *Cuestiones estéticas, El suicida, Cartones de Madrid, Visión de Anáhuac, El plano oblicuo, Ifigenia cruel y Calendario*. A propósito de este singular "libro de notas en prosa", Reyes menciona: "El *Calendario*, libro simpático, ni está bien ni está mal. Podría ser más, podría ser menos. Lo mejor será dejarlo así"; menciona también: "los *Cartones [de Madrid]* y el *Calendario* tienen por sí mismos cierto valor poemático que los distingue claramente del montón de artículos. Aunque acaso me engaña el amor paterno".²¹

Además de esta categoría de clasificación de las obras completas, Reyes propone: b) "Libros de agregación casual, más o menos hábilmente aderezados y organizados para la publicación": *Huellas, El Cazador, Cartones de Madrid, Calendario, Retratos reales e imaginarios*, nuevas series de *Simpatías y diferencias*; c) "Verdaderos libros inéditos, que hayan quedado acabados o a medio hacer": *Crónica de Monterrey*; d) "Libros de artículos que puedan formarse con el material ya hecho que aparezca en mis carpetas y de que he de ir saliendo conforme pueda copiar y preparar todo para la imprenta": estudios sobre poetas antiguos y contemporáneos, los trabajos publicados en revistas eruditas de España y Francia, las notas sobre los cursos y conferencias; e) "Papeles prehistóricos o relegados por ciertas razones", llamada "resumidero de esta

²¹ Alfonso Reyes, "Carta a dos amigos", *Reloj de sol*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo IV (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), pp. 475-478.

labor fragmentaria, periodística en gran parte, a que todos estamos hoy por hoy obligados".²²

El testamento literario de Alfonso Reyes no se cumplió. El destino quiso alterar los términos; ambos albaceas mueren: Genaro Estrada en 1937 y Enrique Díez-Canedo en 1944. La irónica realidad le dio a Reyes la oportunidad de compilar y organizar las obras de sus coetáneos. Para Reyes, el principal objeto de esta "Carta a dos amigos", entre burlas y veras, era aclararse a sí mismo una posible ordenación de la futura edición de sus textos; creyó conveniente definir criterios de clasificación para no reformar las obras o redistribuir el material que albergan. Para evitar la formación de libros improvisados o fortuitos, con vehemencia declara: "el honor del editor póstumo está en razón inversa del honor del poeta muerto; que mayor será su mérito donde el poeta haya dejado las cosas menos claras, menos acabadas".²³

Veintiún años después de la primera edición de *Calendario*, Reyes da a conocer su "libro de notas en prosa" junto con *Tren de ondas*, dados los "toques un tanto epigramáticos" de ambos textos,²⁴ bajo el sello editorial Tezontle²⁵ en México. 1945 es un año de cosecha intelectual. Además de presidir El Colegio de México y pertenecer a El Colegio Nacional, Reyes es nombrado miembro de la Junta de Gobierno de la Universidad Nacional Autónoma de México y académico de honor de la Academia

²² *Idem*.

²³ *Ibid.*, p. 477.

²⁴ Alfonso Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo VIII (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 7.

²⁵ El sello editorial Tezontle del Fondo de Cultura Económica, aunque no llevaba el pie de imprenta de la casa editorial, sirvió para distinguir aquellas publicaciones financiadas, la mayoría de las veces, por el propio autor, aunque el Fondo se hacía cargo de parte de los costos. Bajo esta modalidad publicaron, entre otros: Max Aub, León Felipe, Pedro Garfías, Paco Giner, Carlos Pellicer. (Garcíadiego, El Fondo, *La Casa y la introducción del pensamiento moderno y universal al español* 2016, 63).

Nacional de Historia y Geografía de México, correspondiente del Centro Literario de Monterrey; es delegado de México a la Conferencia Interamericana sobre problemas de la guerra y la paz; es condecorado con la Gran Cruz de Boyacá por el gobierno de Colombia y recibe el Premio Nacional de Ciencias y Artes. 1945 es, además, especialmente prolífico en publicaciones: *Ifigenia cruel* (segunda edición), *Romances (y afines)*, *Norte y sur*, *Tres puntos de exegética literaria*, *Capítulos de literatura española* (segunda serie), *Panorama del Brasil*, *Juan Ruiz de Alarcón* (en inglés), *Discursos en la Academia Mexicana de la Lengua*, *La casa del grillo* y sus prólogos a *Un destino*, de M. de Villanueva y *Resurrección de Homero*, de V. Bérard. Además entrega para su impresión *La vega y el soto*.²⁶

En 1952, con ayuda de Raimundo Lida (quien creó junto con Alfonso Reyes el Centro de Estudios Literarios en El Colegio de México), el escritor neoleonés trabaja en la organización de su *Antología: historia de mis libros*. Este proyecto no se realizó en aquel entonces; posteriormente, Reyes lo incorpora a la serie de *Historia documental de mis libros*, escrita al mismo tiempo que el Fondo de Cultura Económica comienza a publicar sus *Obras completas*. Esta serie comprendió dieciocho ensayos dados a conocer entre 1955 y 1959: trece de ellos en la revista *Universidad de México*, uno en la revista *Armas y Letras*, de la Universidad Autónoma de Nuevo León, y cuatro en la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (Diario 1951-1959 2015, 50). Sin embargo, Reyes no alcanzó a terminar este texto biográfico. Su vida no le bastó para finalizar esta tarea, que sólo abarca desde la publicación del primer libro, *Cuestiones estéticas*, en 1911, hasta 1925: los años del Ateneo de la Juventud en México (1906-1913), la fecunda época madrileña (1914-1924) y el primer año como embajador de México en Francia (1925). En esta *Historia do-*

documental la vida y obra de Reyes se constituyen en objetos de estudio; así como un investigador indaga, analiza y reflexiona sobre una obra ajena, Reyes relata su vida en México, Madrid y París; además de la historia de elaboración, composición, edición y recepción de sus libros.

En la descripción de *Calendario*, primer apartado del capítulo xv: "El año de 1924" de la *Historia documental*, Reyes aclara que algunos de los textos que componen el libro no están fechados, ya que durante la época madrileña no acostumbraba este tipo de prácticas. Referente a la experiencia de escritura, revela que su "libro de notas en prosa", al igual que *Cartones de Madrid*, describe el desconcierto de la llegada a la capital española; otras páginas muestran, en cambio, la "experiencia del vivir madrileño"; mientras que unas cuantas son productos de las lecturas; otras, de las conversaciones y viajes. En cuanto a la composición del libro comenta que las páginas fueron distribuidas "caprichosamente" respecto de la cronología y de acuerdo con cierta agrupación temática que confirió un orden a los textos dispersos: i. "Tiempo de Madrid", ii. "Teatro y museo", iii. "En la guerra", iv. "Desconcierto", v. "Todos nosotros", vi. "Yo solo".²⁷

"Tiempo de Madrid", primer capítulo de *Calendario*, está compuesto por narraciones cercanas a los relatos de *Cartones de Madrid*. Inicia con "Voluntario", párrafo final del discurso "Ante el Ayuntamiento de Madrid",²⁸ en el que presenta al poeta Luis G. Urbina, portador de una carta del Ayuntamiento de México. Este fragmento describe cómo Alfonso Reyes se ha forjado como "trabajador literario" en ateneos y cafés, bibliotecas y centros de investigación, casas y plazas,

²⁷ Alfonso Reyes, *Historia documental de mis libros*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xxiv (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), pp. 329-330.

²⁸ El discurso "Ante el Ayuntamiento de Madrid" se publicó después en el libro *De viva voz*, México, Stylo, 1949, aunque sin reproducir el párrafo de "Voluntario"; posteriormente se incluye en el tomo viii de las *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

²⁶ Alfonso Reyes, *Diario 1945-1951*, tomo vi, ed. Víctor Díaz Arciniega (México, Fondo de Cultura Económica, 2013).

iglesias y teatros. Pero no sólo la capital española de comienzos del siglo xx llama la atención de Reyes, sino también la ciudad de Ramón de Mesoneros Romanos, célebre cronista del siglo xix, o la de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, escritor novohispano del Siglo de Oro, a quien Reyes define como uno de sus más ilustres antecesores.²⁹ Este discurso le valió la dedicatoria de una sátira de Manuel Azaña contra la Villa y Corte ("A Alfonso Reyes, voluntario de Madrid"), publicada en el semanario *España*.

"Junto al brasero" es una crónica de una noche de verano en el "Dancing-Bombilla" o en "Casa-Juan". El espacio descrito es melancólico y aburrido; los personajes y objetos, frívolos: "los racimos de luz eléctrica que sólo se alumbran a sí mismos"; los retratos de "Carmen de Holanda" y "La Suspiro" al reverso de dos tarjetas postales que sirven también de número de la lotería de juguete; los "pobres artistas" a quienes sólo los camareros y amigos aplauden; la cortesana de la Florida, "vestida de ama de llaves", acompañada de dos galanes quincuagenarios; las hermanas Garrido, "semidesnudas y obesas" muñecas, que al tiempo que marchan se dan "culadas".³⁰

A propósito del coloquio, en "Tópicos de café" caricaturiza ese "rumor de almas en limbo" a que se reducen algunas conversaciones casuales entre dos hombres en Madrid: "—¡Hola! —¿Y qué! —Pues na. —¿Y aquello? —¡Toma! Pues aquello... Así, así, nada más".³¹ Mediante esta charla, Reyes caracteriza ciertos vicios y vaguedades que abundan en nuestra lengua. Esta referencia sirve además como ejemplo en: "Los callados", artículo de *Tren de ondas*,³² para describir

la palabrería y el silencio en torno al amor en las tradiciones griegas, españolas y mexicanas; en "De la traducción", ensayo de *La experiencia literaria*,³³ para analizar las dificultades del traslado de las ausencias verbales de expresiones lingüísticas, como por ejemplo: "cosa" y "coso" en español; en "El coloquio", apartado de *El deslinde*,³⁴ para reflexionar sobre el valor práctico e intelectual del arte de la conversación.

En "Teatro y museo", segundo capítulo de *Calendario*, el tema central es la relación entre el arte y la vida. En "El drama" el escritor neoleonés afirma que "el drama realista es imposible", ya que la ejecución del acto literario no alcanza a representar la condición oral de los hablantes. Para resolver este problema, los trágicos griegos, por ejemplo, representan sólo en escena las historias conocidas de dioses y héroes. En el caso de Henrik Ibsen, además de que sus personajes relatan hechos de sus vidas anteriores, lo característico de su técnica es la "sinceridad salvaje": prueba de verdad cercana al absurdo. Mientras que George Bernard Shaw acude al humor: "toma los seres reales y los coloca en situaciones fantásticas".³⁵

En "Los gestos prohibidos" Alfonso Reyes enumera algunos ejemplos de aquellos actos en la historia de la literatura que sólo pueden realizarse en libertad y soledad: el insulto en la novela picaresca de Francisco de Quevedo, el bostezo en *El hombre que fue Jueves*, de G. K. Chesterton, los cuentos licenciosos del Conde de Benavente, el uso del pañuelo en *Otelo*, de William Shakespeare, el estornudo en algunas comedias de Lope de Vega y Juan Ruiz de Alarcón o en *Así habló Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche.³⁶

²⁹ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), pp. 273-274.

³⁰ *Ibid.*, pp. 275-277.

³¹ *Ibid.*, p. 278.

³² Alfonso Reyes, "Los callados", *Tren de ondas*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo VIII (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 392.

³³ Alfonso Reyes, "De la traducción", *La experiencia literaria*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XIV (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 149.

³⁴ Alfonso Reyes, *El deslinde*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XV (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 244.

³⁵ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 288.

³⁶ *Ibid.*, pp. 289-290.

Para complementar esta última referencia, Reyes sugiere la lectura de "Estornudos literarios", texto que empieza con un comentario de Jorge Luis Borges en el que establece que, además del espasmo de Zarathustra, existe otro que anuncia un tormentoso presagio en la *Odisea*: el estornudo de Telémaco que le advierte a Penélope sobre las muertes de sus pretendientes; adicionalmente, Borges convida a su maestro a "rastrear los escamoteos y las deformaciones de este estornudo a través de los púdicos traductores".³⁷ A manera de respuesta, Reyes corrige "Los gestos prohibidos" de *Calendario* y complementa el listado con otras célebres espiraciones en artículos, autobiografías, ensayos, novelas, libros de historia, obras dramáticas, poemas y traducciones; enumeraciones que fueron publicadas en *Monterrey. Correo literario* entre 1932 y 1936.

Para el escritor neoleonés, una de las características del teatro es la puesta en escena: los diálogos, el conflicto y la situación dramática son condiciones *sine qua non* de las obras destinadas a ser representadas en un escenario. Sin embargo, en artes escénicas como la música y la danza, la abstracción debe ser un elemento fundamental. En "Motivos del Laocoonte", Reyes diserta sobre la danza pura de Isabela Echessarry; afirma: "Las danzas en silencio de la nueva sacerdotisa [...] quieren ser sinfonías musculares, pero con un asunto ideológico, externo a la ingenuidad del músculo".³⁸ Esta crítica es una reacción a la danza figurativa comprometida con una historia: así como la danza pura se ha emancipado de la música, podría hacerlo también de los asuntos episódicos. Lejos de la radicalidad de las vanguardias, Reyes propone la

depuración máxima: "yo no quiero historias, sino danza";³⁹ danza en la que la exposición de acontecimientos no sea relevante, puesto que toda fábula se expresa mejor con palabras.

"En la guerra", tercer capítulo de *Calendario*, Reyes incluye relatos cuyo tópico principal es la confrontación bélica que sacudió a Europa entre 1914 y 1918. "Guynemer" es la historia de uno de los "as entre los ases" más venerados en la historia militar de Francia. En la descripción del héroe, el escritor neoleonés enaltece primero al "aviador casi niño": tras haber sido rechazado en dos ocasiones por su aspecto frágil y femenino, Georges Guynemer fue primero aceptado como aprendiz de mecánico en 1914, nombrado alumno piloto en la víspera de su vigésimo aniversario, para luego surcar el cielo enemigo en 1915. A continuación, el retrato se centra en las hazañas del "hijo predilecto de la victoria elegante": pájaro de hierro condecorado con la Orden Nacional de la Legión de Honor por demostrar un sorprendente desprecio por el peligro. La semblanza del "primogénito de la raza de hombres del aire" finaliza con la subrepticia muerte del piloto en 1917; al combatir una escuadrilla enemiga se esfuma sin dejar el menor rastro, "se arroja a morir entre las nubes y, en vuelo de transfiguración, desaparece".⁴⁰

La prosa poética de "Guynemer" contrasta con el relato siguiente: "En el frente". De regreso de Verdún, en Fleurus —en donde los "vecinos [...] discutían si la iglesia había estado aquí o allá"—, el narrador rememora un almuerzo en un café en ruinas. A falta de cubiertos, los comensales encuentran cuchillos, cucharas y tenedores "con tres dientes y medio". Al remover los escombros, los restos humanos aparecen, e incluso los cadáveres son identificados con letreros como: "Alemanes desconocidos".

³⁷ Alfonso Reyes, *A lápiz*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo VII (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 313.

³⁸ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 293.

³⁹ *Ibid.*, p. 294.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 303.

A mitad del almuerzo, tres soldados yanquis aparecen solicitando comida y bebida; se identifican como miembros de la *Young Men's Christian Association*. Se reúnen en una casa aledaña, de cuyo interior emerge un joven repartiendo papeletos con la siguiente advertencia: la YMCA llama a evitar los contagios, "tan fáciles entre los solaces de la victoria".⁴¹

En "Rancho de prisioneros" Alfonso Reyes describe cómo los soldados dan de comer a los rehenes de bandos enemigos. Indiferentes a "las incomodidades del cuerpo, ya conscientes de las limitaciones del alma", los militares ven comer a sus adversarios. Así como se observa el espectáculo de la alimentación de los animales presos en un zoológico, los soldados perciben "con una sensibilidad renovada, virgínea", el sufrimiento individual que aqueja al Hombre por causa de la guerra.⁴²

"Desconcierto", cuarto capítulo de *Calendario*, considera la relación entre el caos y los esfuerzos del individuo por establecer el orden. "El buen impresor" es un relato breve que narra la desdicha del impresor *amateur* que decide modificar el inicio del Génesis, primer libro del Antiguo Testamento. Debido a que las Sagradas Escrituras inician con la frase: "Dios hizo el mundo en siete días", el impresor modifica el original, ya que desea utilizar la mejor capitular que tiene, el resultado: "Francamente, Dios hizo el mundo en siete días"; acción que el narrador critica al sugerir que en vez de "francamente", el impresor pudo haber utilizado "finalmente"; he ahí entonces: "¡El principio del fin!"⁴³

Esta situación narrativa en la que el principio es el fin en el libro del Génesis propicia la reflexión sobre el caos como el estado inicial del cual surge el orden. En "El Caos doméstico", cuyo motivo principal es la casa, espacio en el que

usualmente existe un sitio en el que se admite el desorden, Reyes medita en cómo "la razón es una de las maneras de la sinrazón, así lo ordenado, lo metódico, es una de las formas del caos. En el fondo del universo hay el caos".⁴⁴ Así como Hesíodo recuerda en la *Teogonía* que el Caos engendra por sí mismo a Érebo y Noche, dada su propia energía creadora; del mismo modo, la casa posee su propio centro de confusión desde donde nace la vida doméstica, y que es, al mismo tiempo, "el sumidero de esa vida":

Aquí yacen las fuerzas originales, la simiente de las metamorfosis que engendrarán nuevas vidas: las mitades de muebles que se juntarán para formar otro completo, las cortinas que se convertirán en colchas, el mantel que se abreviará en servilleta; la ropilla que primero fue gregüescos, nieta de una capa y bisnieta de un capuz. Ahí yace la casa en potencia. De ese sitio brota, a ése vuelve, en una evolución circular.⁴⁵

Y aunque el caos facilita la creación, también posibilita el absurdo. En "La norma", el escritor neoleonés establece que una palabra escuchada al azar, evocación psicológica o semántica, posibilita una senda en el espíritu: "Hay palabras que se deslizan y nos abren el corazón como una espada fría y sutil. A veces convidan a la locura, y a veces a la prudencia".⁴⁶ Cavilación que retoma en *La experiencia literaria* a propósito de la clasificación de los estímulos literarios: así como hay ruidos que sirven de impulso a la música, la excitación auditiva es también un estímulo creativo. Alphonse Daudet concibe *La arlesiana* a partir de los gritos de dos mujeres; Henri de Régnier imagina *Le bon plaisir* al escuchar el estrépito de un regimiento de caballería; Manuel Gutiérrez Nájera define la emoción y anhelo de musicalidad en la *Serenata de Schubert*.⁴⁷

⁴¹ *Ibid.*, p. 307.

⁴² *Ibid.*, p. 309.

⁴³ *Ibid.*, p. 313.

⁴⁴ Alfonso Reyes, *Tres puntos de exegética literaria*, en *Obras completas de Alfonso*

Empero, las palabras también propician el sinsentido: "Por la calle han pasado dos señoras, charlando. La más joven dice a la más vieja: —Cambian los colores, cambio todo; pero lo que queda siempre es el azul marino".⁴⁸

En "Todos nosotros", quinto capítulo de *Calendario*, el tema principal es el equilibrio entre razón y sentimiento. En "Un propósito" Alfonso Reyes reflexiona sobre el gusto por las lecturas científicas. Al recordar la época de la Escuela Nacional Preparatoria, se estremece al pensar que la ciencia pueda dejarlo atrás: "examinó con curiosidad, y casi con emoción los libros de Einstein; discuto por las noches, con mis vecinos, para identificar esa y la otra estrella, y tengo por amigo predilecto al doctor en insectos y alimañas, Fabre, el de Aviñón, cuya lectura recomienda tanto Julien Benda".⁴⁹ Para Reyes, la especialidad sin la integración a la universalidad trae consigo varias dificultades que no sólo se limitan a restringir el concepto del mundo de cada hombre. El ejercicio continuo de un solo tipo de ideas, por la práctica invariable de una sola forma de actividad, conlleva a una desastrosa indiferencia hacia la humanidad y suscita además la aparición de "espíritus deformados y estrechos". El especialista está llamado, por lo tanto, a abreviar de las tradiciones del pensamiento universal, a riesgo de engendrar atrocidades en sus hallazgos y descubrimientos. Dice el escritor neoleonés:

Querer encontrar el equilibrio moral en el solo ejercicio de una actividad técnica, más o menos estrecha, sin dejar abierta la ventana a la circulación de las corrientes espirituales, conduce a los pueblos y a los hombres a una manera de desnutrición y de escorbuto. Este mal afecta al espíritu, a la felicidad, al bienestar y a la misma economía. Después de todo, economía quiere decir

recto aprovechamiento y armoniosa repartición entre los recursos de subsistencia. Y el desvincular la especialidad de la universalidad equivale a cortar la raíz, la línea de alimentación. Cuando los especialistas, magnetizados sobre su cabeza de alfiler, pierden de vista el conjunto de los fines humanos, producen aberraciones políticas. Cuando los hombres lo pierden de vista, labran su desgracia y la de los suyos.⁵⁰

En "El otro extremo", Alfonso Reyes se pregunta: "¿Y la educación sentimental, oh Flaubert de nuestra ferviente adolescencia? [...] ¿Y el pecado de enseñar a leer a los niños en un libro lacrimoso y doliente?"⁵¹ Reyes se pone en guardia frente a la palabra corazón y se orienta más por la voluntad de concordia, que no sólo debe entenderse como conformidad o unión, ajuste o convenio, sino como relación dinámica de contrarios: reconciliación entre la condición de reposo, de organización, de equilibrio, y el dinamismo, el movimiento, el desequilibrio. Concordia, palabra central y vital, cuya etimología "cor-cordis": corazón, propende por la integración de costumbres y la diferenciación de civilizaciones. Así, en la historia del hombre, los estados clásicos se sustituyen por los revolucionarios, las etapas estables por las de transformación. Para un humanista como Alfonso Reyes, la cultura e inteligencia van aunados a la sensibilidad y empatía por el otro. La voluntad de concordia se orienta hacia el triunfo de aquellas normas que exaltan al hombre en cuanto tiene de excelsamente humano.

"Yo solo", último capítulo de *Calendario*, incluye textos autobiográficos. Su hijo es el protagonista de "El problema" y "Los senderos de la inteligencia". En el primer caso el narrador reflexiona sobre cómo el niño empieza a distinguir las realidades y a expresarlas a su manera. Al contemplar un atardecer en Madrid, el niño cuestiona a su progenitor: "—Papá— y señalaba aquel

Reyes, tomo xiv (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), pp. 280-281.

⁴⁸ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 324.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 333.

⁵⁰ Alfonso Reyes, *Homilias por la cultura*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XI (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 205.

⁵¹ Alfonso Reyes, *Calendario*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 337.

caos—. ¿Y Dios 'echa' lo blanco y lo negro?".⁵² Dispuesto a enseñar, Reyes comienza a evocar la historia desde los persas; sin embargo, el juego y un perro son más interesantes para el infante que disfruta plácidamente el crepúsculo. En el segundo caso, a propósito de los deberes y la tolerancia, el niño realiza comparaciones maravillosas: así como el tocino sobre el pan "no sabe a nada", la letra h se escribe pero no se pronuncia.⁵³

En "Romance viejo", Reyes relata su vida desde sus días de infancia y juventud en México hasta su arribo a Europa. En esta analepsis, de tan sólo diecisiete líneas, el narrador se pregunta: "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".⁵⁴

El 31 de mayo de 1955, al cumplirse las bodas de oro de Alfonso Reyes como escritor, y a propuesta del director del Fondo de Cultura Económica, Arnaldo Orfila Reynal a la Junta de Gobierno de dicha casa editorial —integrada entonces por Ramón Beteta, Antonio Carrillo Flores, Emigdio Martínez Adame, Gonzalo Robles, Jesús Silva Herzog, Eduardo Suárez, Eduardo Villaseñor y Plácido García Reynoso—, Reyes es notificado sobre la oportunidad de publicar su legado intelectual en el crepúsculo de su vida. A los sesenta y seis años recibe un estímulo largamente esperado; con la publicación de sus *Obras completas* puede realizar "el ideal de toda carrera humana, de toda verdadera conducta, que es acercarse a la Unidad cuanto sea posible"⁵⁵ para vencer, de esta suerte, las incoherencias y los

azares que las creaciones de libros habían dejado a su paso tras cincuenta años como escritor: sus libros no eran de fácil consulta debido a que se habían publicado en editoriales en Argentina, Brasil, Chile, Costa Rica, España, Francia y México, hecho que dificultaba que cualquier lector pudiera consultar algún título.

Reyes se involucró en cada una de las fases del proceso editorial de las *Obras completas*: preparación de originales, reseña del contenido de cada tomo, descripción bibliográfica de los libros que componen cada volumen, corrección, cotejo de pruebas, elaboración de índices generales y onomásticos, redacción de solapas, firma de ejemplares para futuros compradores. Entre 1955 y 1959 organizó los doce primeros tomos, aunque sólo alcanzó a ver impresos los primeros nueve volúmenes. El tomo x se publica luego de su muerte el 27 de diciembre de 1959; el xi y xii se dan a conocer en 1960.

Para el 21 de septiembre de 1955 el escritor neoleonés entrega el tomo ii de las *Obras completas* al Fondo de Cultura Económica conformado por: *Visión de Anáhuac*, *Las vísperas de España* y *Calendario*. En la presentación de este segundo volumen advierte que los libros que lo componen corresponden a la época madrileña:

En este tomo ii se agrupan algunas obras de esta etapa madrileña, procurando no violentar demasiado la cronología ni la relativa homogeneidad del volumen. A la misma etapa corresponden muchas otras páginas (ensayo, periodismo, crítica, erudición) que se incorporarán en los tomos siguientes. Siempre que es posible, se da preferencia a la fecha de elaboración sobre la fecha de publicación. Así se explica que la *Visión*, firmada en 1915 y primeramente publicada en 1917, se acompañe aquí con el *Calendario*, cuya primera edición es de 1924, y con *Las vísperas*, colección sólo recogida en 1937.⁵⁶

⁵² *Ibid.*, p. 350.

⁵³ *Ibid.*, p. 351.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 359.

⁵⁵ Alfonso Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo i (México: Fondo de Cul-

tura Económica, 1989), pp. 7-8.

⁵⁶ Alfonso Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo ii (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 7.

Alfonso Reyes entendió la misión del humanista como obra de servicio y esclarecimiento. En su obra se manifiesta un gran sentido de unificación, cuyo principal propósito es heredar la cultura a las nuevas generaciones: la universalidad y la tradición son los principales transmisores. No existe en parte alguna —y menos en nuestros días— una cultura alimentada por una sola fuente. Toda cultura es multicultural, resultado de fusiones y mezclas a lo largo del tiempo. Al mezclarse con distintas civilizaciones y reunir los más distintos afluentes en su trayecto, diversos torrentes la surten y miles de contribuciones junta en su lecho. Si bien es cierto que en el origen la cultura pudo haber sido una fuente principal, siempre se ha complementado con otras secundarias. Conforme el río avanza en su curso, se engrandece, se transforma, cambia, pierde algo de su unidad y acepta otras aportaciones, sin dejar de ser el mismo afluente.

Bibliografía

- Fuster, Francisco. *Semblanza de Ediciones de La Lectura (1913-1930)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2015. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/edicion-de-la-lectura-1913-1930-semblanza/> (último acceso: Enero de 2020).
- Garciadiego, Javier. *Alfonso Reyes. Breve biografía*. México: Planeta, 2009.
- Garciadiego, Javier. *El Fondo, La Casa y la introducción del pensamiento moderno y universal al español*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Patout, Paulette. *Francia en Alfonso Reyes*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1985.
- Paz, Octavio. "El jinete del aire". En *Puertas al campo*. Madrid: Seix Barral, 1989.
- Reyes, Alfonso. "Calendario". En *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Reyes, Alfonso. "Carta a dos amigos". En *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo IV. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Reyes, Alfonso. *Diario 1911-1927*. Tomo I. Editado por Alfonso Rangel Guerra. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Reyes, Alfonso. *Diario 1911-1927*. Tomo I. Editado por Alfonso Rangel Guerra. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

- Reyes, Alfonso. *Diario 1945-1951*. Tomo vi. Tomo vi. Editado por Víctor Díaz Arciniega. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Reyes, Alfonso. *Diario 1951-1959*. Editado por Fernando Curiel Defossé, Belem Clark de Lara y Luz América Viveros Anaya. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Reyes, Alfonso. "El diálogo de América". *Los trabajos y los días*. Tomo ix, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Reyes, Alfonso. "Esta hora del mundo", *Tentativas y orientaciones*. En *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo xi. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Reyes, Alfonso. *Historia documental de mis libros*. Tomo xxiv, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Reyes, Alfonso. *Homilía por la cultura*. Tomo xi, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Reyes, Alfonso. *Las vísperas de España*. Tomo ii, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Reyes, Alfonso. Tomo i, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Reyes, Alfonso. Tomo ii, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

- Reyes, Alfonso. Tomo viii, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Reyes, Alfonso. Tomo xiii, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Reyes, Alfonso. Tomo xiv, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Reyes, Alfonso. Tomo xv, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Reyes, Alfonso. "Palabras sobre el humanismo". *Andrenio: perfiles del hombre*. Tomo xx, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Reyes, Alfonso. *Posición de América*. Tomo xi, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Reyes, Alfonso. "Respuestas". *Reloj de sol*. Tomo iv, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Reyes, Alfonso. "Salutación al P.E.N. Club de México". *Reloj de sol*. Tomo iv, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

**La presencia de la vanguardia
en *Calendario* de Alfonso Reyes**

José Enrique Pérez Téllez

La obra de Alfonso Reyes no sólo es cuantiosa por el volumen total de sus *Obras completas*, también son destacables los temas y las inquietudes que podemos rastrear a lo largo de toda ella. Otra cuestión relevante es la forma en que cultiva con majestuosidad casi todos los géneros y de ellos, en ocasiones, hace surgir propuestas híbridas, siempre con el objetivo de una literatura personal y al mismo tiempo universal. Muchos de sus trabajos guardan relación entre sí; siempre que leemos a Reyes es posible hallar puntos de encuentro con otros de sus textos y es así como nos trasmite la idea de que en su obra existe un plan de trabajo homogéneo a pesar del aparente caos.

La estructura que sigue *Calendario* es muy semejante a la de *Cartones de Madrid*: un texto muy personal y elaborado por medio de fragmentos. Sin embargo, hay una diferencia en cuanto a los temas y la intención del autor. En *Cartones* el hilo conductor es España, sus calles, su gente, y la mirada de Reyes sirve como una guía que no sólo describe las ciudades, sino que también nos comparte su experiencia y conocimientos del lugar, aunado a sus reflexiones sobre el arte y la historia. *Calendario* es heterogéneo, fragmentario; comienza con

unos cuadros que llevan por título “Tiempo de Madrid”, los cuales nos recuerdan el trabajo realizado en *Cartones*; después nos sorprende con “Teatro y museo”, un capítulo en el que reflexiona acerca del arte; y a partir de ahí podemos intuir que cada apartado será diferente. Quizá en eso consiste la intención del autor: sorprender a los lectores con una obra en apariencia carente de unidad.

Éste pudiera ser el punto de partida del análisis: un texto que parece estar diseñado para generar confusión y que no sigue una estructura ni un género, ni siquiera un tema, lo cual es muy semejante a la propuesta estética de las obras de vanguardia. Es necesario aclarar que Reyes no tuvo la intención de seguir los lineamientos de la vanguardia. Si *Calendario* es semejante, por ejemplo, a un *collage* dadaísta, obedece a una serie de condiciones que van desde el contexto sociocultural de Europa, hasta la vida privada del autor, sin olvidar el ambiente artístico que se vive en la época, que sin duda es un factor determinante para la creación de esta obra.

Es importante, pues, señalar que Alfonso Reyes nunca manifestó un interés teórico por las vanguardias, aunque hay un cierto contacto con ellas, como lo menciona Sebastián Pineda:

Reyes participó en las polémicas en torno al cubismo pictórico desde 1915, tal como puede rastrearse en “El derecho a la locura”, uno de sus textos incluidos en *Cartones de Madrid* (1917). En sus artículos para el semanario *España*, que más tarde incluyó en *Calendario* (1924), reseñó una novela cubista de Guillaume Apollinaire, *La Femme assise*. Igualmente incluyó en *Calendario* cuatro poemas en prosa bajo el subtítulo de «En la guerra». Se trata de una serie de textos a medio camino entre el cubismo, el futurismo y el expresionismo [...].¹

Tanto *Cartones de Madrid* como *Calendario* son dos libros en los cuales hay cierta referencia a la vanguardia: en

¹ Sebastián Pineda Buitrago, “Alfonso Reyes y la literatura vanguardista sobre la Gran Guerra”, *Monteagudo* 3ª época, núm. 21 (2016): p. 212.

el primero son sólo pequeños detalles, alusiones; pero en el segundo existe una influencia de las cualidades de la obra de arte de vanguardia. La relación de Reyes con las vanguardias parece ser contradictoria; sin embargo, es evidente que en *Calendario* realiza un ejercicio muy similar a un cuadro cubista, ya que la principal característica de este trabajo es lo fragmentario. Así como al inicio nos presenta unos cuadros semejantes a los realizados en *Cartones de Madrid*, la obra poco a poco se nos revela heterogénea y caótica, aunque siempre conserva la idea de hacer evidente el punto de vista de Reyes, que consiste en describir con ideas y no sólo por medio de los sentidos: “lo que distingue al cubismo de la antigua pintura se basa en que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que intenta elevarse hasta la creación”.²

En el texto *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger realiza un trabajo teórico cuyo objetivo es encontrar la esencia de las obras de vanguardia. Con base en los escritos de Theodor Adorno y otros autores como Walter Benjamin, concluye que la estética de la vanguardia presenta las siguientes cualidades, mismas que se pueden localizar en *Calendario*. La primera es la diferencia entre obra orgánica e inorgánica; por orgánico se entiende la reproducción de los esquemas clásicos, mientras que lo inorgánico se caracteriza por una ruptura con la idea de unidad: “La obra de vanguardia no niega la unidad en general (aunque incluso esto intentaron los dadaístas) sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas”.³

En *Calendario* es evidente el distanciamiento con la noción de unidad. Los capítulos tratan temas diversos y cada uno posee una identidad y estilo propio, lo cual forma parte de la intención del libro, pues el mismo Reyes en el capítulo

² Guillaume Apollinaire, “Los pintores cubistas”, en *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (Madrid: Istmo, 2009), p. 69.

³ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 2000), p. 112.

“Teatro y museo” afirma que “las artes, juntas en el origen —acto sagrado, conjuro, plegaria o, finalmente, juego o adorno— se han ido diferenciando paso a paso”.⁴ Cada una de las llamadas bellas artes debe buscar su autonomía y al mismo tiempo la libertad creadora; esta búsqueda es un proceso histórico por medio del cual, poco a poco, se logra la ruptura con la tradición.

La segunda característica que distingue Bürger consiste en lo nuevo: la obra de vanguardia se presentará como *sui generis* y, al mismo tiempo, representa una afirmación de la ruptura con los esquemas tradicionales, lo cual para Metzinger es una muestra de verdadera libertad artística:

Se les acusa de romper con la tradición. ¿Cómo romperían con la tradición, serie ininterrumpida de innovaciones, aquellos que, al innovar, no hacen sino continuarla? ¿Acaso se ignora que el artista tiene como misión esencial la de imprimir en el espíritu del prójimo sus propias concepciones?⁵

La novedad en *Calendario* radica en la estructura, pues al parecer carece de una secuencia lógica: son trabajos autónomos que en conjunto buscan transmitir la idea de ruptura, es por eso que “no debemos descuidar el hecho de que la novedad se logró, la mayoría de las veces, en todo el proceso de destrucción de la tradición”.⁶ Ahora bien, esta cualidad de nuevo va más allá de la forma; el objetivo de Reyes es mostrar la diversidad y versatilidad de la literatura: si en *Cartones de Madrid* hay una variación de la literatura de viajes y cierta filiación temática al género, en *Calendario* desaparece la noción de género y se hace una propuesta en la que se defiende la libertad del escritor, según Bürger: “lo que distingue la

⁴ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 293.

⁵ Jean Metzinger, “Cubismo y tradición”, en *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (Madrid: Istmo, 2009), p. 71.

⁶ Matei Călinescu, *Cinco caras de la modernidad* (Madrid: Tecnos, 1991), p. 121.

aplicación de la categoría de lo nuevo en lo moderno de cualquier aplicación precedente, enteramente legítima, es la radicalidad de su ruptura con todo lo que hasta entonces se considera vigente”.⁷

La ruptura está ligada a la novedad, pero también es importante señalar la intención que posee el escritor, porque en *Calendario* es evidente que Reyes es consciente del acomodo de cada capítulo y de los temas que desarrolla. Uno de los objetivos de la vanguardia consiste en la búsqueda de la libertad creadora, salir de los esquemas tradicionales en un intento por lograr la autonomía en el arte, pero también la del artista, tal como señala Călinescu: “eliminar todas las tradiciones formales vinculantes del arte y disfrutar la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad completamente nuevos, anteriormente prohibidos”.⁸ La prohibición radica en la imposición de los modelos tradicionales: se parte del supuesto de un deber ser de la literatura, el cual impide tanto la exploración de formas alternativas de expresión como la ruptura de los géneros y la hibridación.

Călinescu distingue dos vanguardias, una estética y otra con filiaciones políticas, y ambas aparecen en distintos momentos de la historia con la apariencia de ser independientes y no guardar relación alguna; sin embargo, es importante señalar que en *Calendario* la ruptura con la tradición, en este caso literaria, está acompañada de un contexto político y el sentir de Reyes, su exilio, sus viajes por Europa, lo cual parece indicarnos que, como señala Călinescu, la vanguardia:

Estuvo inspirada políticamente en más de una ocasión, y si los movimientos que la representaban no pudieron nunca unirse completamente con los movimientos radicales más o menos paralelos en política, no sería exacto decir que las dos vanguardias se encontraban separadas.⁹

⁷ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 2000), p. 120.

⁸ Matei Călinescu, *Cinco caras de la modernidad* (Madrid: Tecnos, 1991), p. 116.

⁹ *Ibid.*, p. 117.

La tercera cualidad de la vanguardia es el azar, que en apariencia pudiera pensarse que se aplica a la disposición de cada uno de los capítulos y los temas, sin embargo, esta categoría obedece a la elección de los motivos literarios. El objetivo es tomar de la realidad aquellos elementos que en apariencia son carentes de importancia y después integrarlos a la obra de arte. De esta forma se genera un extrañamiento en el espectador, ya que no está acostumbrado a que determinados elementos de la realidad aparezcan como parte de un producto artístico, es decir que “buscan la provocación de lo excepcional. La fijación por determinados lugares (*lieux sacrés*) y su esfuerzo por una *mythologie moderne* muestran que lo que ellos pretenden, dominando el azar, es poder repetir lo extraordinario”.¹⁰ Se busca controlar el azar con el propósito de transformarlo en una obra de arte y mostrar la belleza que hay en lo contingente, en lo cual parece estar de acuerdo Reyes al señalar que “todo arte consiste en la conquista de un objeto absoluto, lograda en medio de las distracciones que por todas partes nos asaltan, y contando sólo con los útiles del azar”.¹¹

En el capítulo tercero, titulado “En la guerra”, existe un intento por nombrar aquello que se encuentra oculto en la historia o que se considera un dato irrelevante. Este procedimiento se repite a lo largo de toda la obra, pero es en este apartado en donde se percibe mejor esa intención. Para Reyes no es importante el motivo; en *Calendario* nos demuestra que de cualquier acontecimiento se puede hacer literatura y que la literatura siempre guarda relación con lo que ocurre en el mundo. El tema de la guerra no es casualidad en la obra de Reyes, tampoco es un capricho: obedece a circunstancias históricas y artísticas, sobre todo por la influencia del futurismo:

¿De dónde se inspiró Reyes para imaginar este tipo de escenas 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. En *La Femme assise*, una novela de Apollinaire que se publicó póstumamente en 1920, aparecen artilleros y prisioneros de guerra muy similares.¹²

En este apartado resalta el texto dedicado a Guynemer, un piloto de guerra francés de quien se hace un bello retrato, como si fuera una novela corta en la que se habla de su vida, sus deseos y la relación con su madre. Vemos por una parte el estilo de Reyes, su capacidad narrativa y su manejo del lenguaje, pero también es clara su inspiración en la estética futurista, “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*”.¹³ Esta fusión de la máquina con el hombre y el culto a la velocidad forman parte de las propuestas del futurismo, pero Reyes va un poco más allá y transforma al aviador en un protagonista romántico, un personaje que se transforma en héroe gracias al brillo de la literatura.

La alegoría es, según Bürger, la cuarta cualidad que posee la obra de vanguardia y la que quizá es la esencia de *Calendario*. Si retomamos la comparación con *Cartones de Madrid*, vemos que esta obra posee un motivo y una estructura homogénea, es decir, está pensada para ser un todo; *Calendario* no participa de la misma intención, al contrario, está construida por medio de fragmentos y, para Bürger, en eso consiste el carácter alegórico de la obra de vanguardia: “reúne fragmentos con la intención de fijar un sentido (con lo cual el sentido podría ser muy bien la advertencia de que no hay ningún sentido). La

¹⁰ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 2000), p. 126.

¹¹ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 299.

¹² Sebastián Pineda Buitrago, “Alfonso Reyes y la literatura vanguardista sobre la Gran Guerra”, *Monteagudo* 3ª época, núm. 21 (2016): p. 222.

¹³ *Ibid.*, p. 219.

obra ya no es producida como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos".¹⁴

En esta obra de Reyes los textos son alegóricos porque aluden a la realidad sin evitarla; los capítulos tienen como punto de partida lo cotidiano, lo social, la guerra, el arte, etc., pero cada fragmento está pensado para leerse de manera independiente y esa lectura no afecta nuestra comprensión de la obra. En *Cartones de Madrid* tenemos una estructura semejante, podemos leer cada capítulo de manera independiente; sin embargo, existe la unidad que le brinda su pertenencia al género de la literatura de viajes, lo cual no es posible apreciar en *Calendario*. Al respecto, Pineda afirma lo siguiente: "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 unirlos a través de pequeños fragmentos que hablaran de un todo".¹⁵

La vanguardia busca la autonomía del arte, pero no por ello la evasión de la realidad, al contrario, se reafirma el compromiso con el arte y con la vida, pues el artista es el único capaz de percibir lo extraordinario en lo cotidiano. Es por ello que "la meta no es estar preocupado con la reconstrucción de un hecho anecdótico, sino con la constitución de un hecho pictórico",¹⁶ que para Reyes pudiera convertirse en "la constitución de un hecho literario", porque los fragmentos de la realidad le sirven como materia prima para crear, no para reproducir. En *Calendario* vemos cómo hay una reconstrucción de cada uno de los motivos literarios, siempre desde el punto de vista de Reyes, de su estilo y sus reflexiones. El uso de la alegoría nos muestra la versatilidad de la literatura, su

autonomía, ya que no es importante la confección de una obra total y universal, lo que se necesita es la creación de una obra que, por medio de fragmentos, reconstruya la realidad para comprenderla en su totalidad.

La obra de vanguardia no se manifiesta en contra de hacer una denuncia o de hablar de lo que acontece en el mundo, simplemente está en contra de los absolutos y de la pasividad de los receptores. Es por eso que la obra se confecciona de tal forma que busca la complicidad del espectador, quien será el encargado de unir los fragmentos y participar activamente en la creación y concreción de la misma. De ahí que el objetivo de *Calendario* no sea claro en una primera lectura: son textos tan diversos que es difícil establecer puntos de contacto, como bien señala Pineda: "una serie de poemas en prosa a medio camino entre el encanto y el desencanto, entre lo heroico y lo trágico, por la reciente Primera Guerra Mundial".¹⁷

La última característica es el montaje, que se manifiesta en la obra por medio de la disposición de cada uno de sus elementos. Este acomodo posee un sentido, el cual Bürger explica por medio de la pintura:

Ya no se trata sólo de la renuncia del artista a la creación de cuadros completos; también los cuadros mismos alcanzan un status distinto, pues una parte de ellos ya no mantiene con la realidad las relaciones que caracterizan a las obras de arte orgánicas: no remiten como signo a la realidad, sino que *son* realidad.¹⁸

En el caso de *Calendario*, el montaje se encuentra en la forma en que se suceden los capítulos y secciones, ese acomodo responde a una intención que va más allá de una elección subjetiva. Reyes elabora un cuadro cubista, vemos capítulos que en apariencia no guardan relación alguna, pero que sabemos

¹⁴ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 2000), p. 133.

¹⁵ Sebastián Pineda Buitrago, "Alfonso Reyes y la literatura vanguardista sobre la Gran Guerra", *Monteagudo* 3ª época, núm. 21 (2016): p. 224.

¹⁶ Georges Braque, "Reflexiones sobre la pintura", *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (Madrid: Istmo, 2009), p. 83.

¹⁷ Sebastián Pineda Buitrago, "Alfonso Reyes y la recepción inicial de las vanguardias en Hispanoamérica", *Valenciana* 12, núm. 24 (julio-diciembre 2019): p. 59.

¹⁸ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 2000), p. 142.

forman parte de un intento por hacer una propuesta artística novedosa. Ahora bien, no sólo se crea una obra nueva: el verdadero propósito es lograr la autonomía de cada capítulo, resaltar sus cualidades, pero lo que se busca por medio del montaje es hacer evidente que estamos frente a un texto literario.

En *Cartones de Madrid* se mantiene la convención literaria de la pertenencia a un género, existe unidad temática y el estilo de Reyes nos ayuda a implicarnos en el texto, ser cómplices de su viaje a España. En *Calendario* vemos algo totalmente opuesto, es una obra que desde el índice nos muestra el artificio: no vacila en mostrarse como un texto literario, no se reduce a un género, ni a un tema, ni a una forma en específico, simplemente es literatura, es por eso que Bürger dice "no remiten como signo a la realidad, sino que *son* realidad".

La obra está montada de tal forma que no esconde su carácter de obra, estamos frente a un texto que rompe con nuestra expectativa de lectura porque va en contra de nuestra lógica, de nuestra manera tradicional de consumir literatura. El título del libro es quizá un guiño a su estructura e intención, pues nos lleva a pensar que el desarrollo de cada capítulo responde a lo que acontece durante el año, lo cual depende mucho del estado de ánimo del escritor, la hora del día, el mes y las contingencias que ocurren en la ciudad y en el mundo; además, se presenta como testimonio de una época, transcurrirán los años y ese *calendario* será un registro de los acontecimientos de ese período de tiempo. También nos transmite la idea de un libro-calendario en el que todos los días son diferentes, existe una división interna, pero se puede ver en cualquier orden, es decir, existe una secuencia lógica indicada por el número de cada capítulo, pero sin problema podemos ver qué hay más adelante sin que esta acción altere el orden impuesto por el autor.

En resumen, podemos concluir que en *Calendario* encontramos una relación con las cualidades de la obra de vanguardia, las cuales consisten en 1) la negación de la idea de unidad

y afirmación como obra inorgánica, 2) el carácter de nuevo por una ruptura con la tradición, 3) la selección aleatoria de los motivos literarios y la búsqueda de lo extraordinario en la cotidianeidad, 4) el uso de la alegoría expresada por medio de la selección de fragmentos, y 5) el montaje como estrategia para mostrar el artificio y hacer evidente su cualidad de obra literaria. Estos cinco puntos poseen una intención general, pues debido a ellos ocurre que "el *shock* de los receptores se convierte en el principio supremo de la intención artística. El extrañamiento efectivo se convierte, de esta manera, en el procedimiento artístico dominante".¹⁹

Las cualidades formales de la obra de vanguardia están ligadas a un propósito general, que consiste en producir un *shock*, enfrentar al espectador con obras que están diseñadas para causar un efecto, ya sea por su forma o su contenido. Si se desea cambiar el sentido y la función del arte no sólo se deben modificar las formas de representación o de producción; la verdadera revolución ocurre cuando se hace evidente una decepción por la situación actual del arte y una preocupación por su futuro.

La crítica no se reduce al ámbito estético de la obra, también se manifiesta un descontento con el arte como institución, en especial por sus filiaciones políticas. Es por eso que las vanguardias poseen una carga ideológica vinculada a una nueva forma de expresión, la cual busca incidir en la vida de las personas. Las obras de vanguardia se gestan en la periferia, es decir, que "algunos artistas socialmente alienados sintieron la necesidad de alterar y derrocar completamente todo el sistema de valores burgués".²⁰ El objetivo no era imponerse como el nuevo canon, sino criticar la existencia de éste y su vínculo con el discurso político dominante.

Ahora bien, esta crítica al sistema proviene de un conjunto de artistas y pensadores que buscaban una revolu-

¹⁹ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 2000), p. 56.

²⁰ Matei Călinescu, *Cinco caras de la modernidad* (Madrid: Tecnos, 1991), p. 125.

ción en el arte, es decir, que la periferia estaba representada por gente que pertenecía o perteneció al sistema y ahora se manifestaba en contra del tradicionalismo que los había consolidado. Pineda lo explica de la siguiente forma:

La Revolución Mexicana no sólo reavivó el culto de la violencia o heroísmo en la *transgresión plebeya* —en la figura del campesino rebelde y justiciero: Venustiano Carranza, Francisco Villa y Emiliano Zapata—, sino que también provocó una *disidencia aristocrática* entre cierta élite intelectual que expresó a su manera un culto moderno de la violencia política.²¹

La vanguardia tiene como propósito violentar el arte, por eso se manifiesta por medio de lo que se considera incorrecto y subversivo, ya que es la única forma de lograr la ruptura, misma que debe provenir desde la institución del arte. Aunque hay que aclarar que la ruptura tuvo como consecuencia la inclusión de personas que se encontraban fuera del círculo artístico, es decir, que para hacer arte no era necesario ser artista.

El diálogo con las vanguardias no sólo es en la cuestión formal, tal como lo hemos visto al revisar la teoría de Bürger. Los temas que nos muestra Reyes en cada capítulo son muy diversos, pero existe un propósito en común, el cual consiste en aproximar la literatura a la vida, cualidad que también, según Bürger, es característica de las obras de vanguardia: “se trata de algo más que de la liquidación de la categoría de obra: se trata de la liquidación del arte como una actividad separada de la praxis vital”.²² Al parecer, Reyes está de acuerdo con esta idea de que la literatura no puede estar desligada de la vida, es por eso que nos dice que “los museos debieran

²¹ Sebastián Pineda Buitrago, “Alfonso Reyes y la recepción inicial de las vanguardias en Hispanoamérica”, *Valenciana* 12, núm. 24 (julio-diciembre 2019): p. 52.

²² Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 2000), p. 111.

confundirse con la misma vida”,²³ en un intento por mostrar que es imperativo disminuir la distancia entre la obra de arte y lo que Bürger llama “praxis vital”.

La obra de arte debe hablar de la realidad, ya sea para hacer una denuncia, para describirla o intentar una transgresión, pero también debe sobresalir para hacer llegar ese mensaje. Si se crea una obra desde la tradición el efecto es mínimo; sin embargo, si se produce desde la ruptura sobreviene un conflicto en el receptor, lo invita a participar en la obra y le intenta transmitir la idea de la existencia de nuevas formas de representación.

Al final es evidente que *Calendario* se aproxima a las características de la vanguardia y responde a las inquietudes artísticas de una época; sin embargo, es imposible dejar de lado la vida personal del autor y el estilo que le imprime, pues esta obra fragmentaria nos muestra también a un Reyes fragmentado y eso lo podemos apreciar en el último apartado que lleva por título “Yo solo”, en el que nos habla de la relación con su hijo, sus constantes viajes y, sobre todo, su estado de ánimo. El final de “Romance viejo” es una excelente forma de cerrar este personal y complejo libro:

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 me sé muy bien lo que es: que ya me apuntan, que van a nacerme en el corazón las primeras espinas.²⁴

El fragmento es la esencia de esta obra de Reyes y para aproximarnos a ella es necesario apreciarla desde su particularidad, es por ello que no basta una lectura: siempre que nos

²³ Alfonso Reyes, *Calendario* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 292.

²⁴ *Ibid.*, p. 359.

acercamos a *Calendario* tenemos la idea de que nos dice algo nuevo y que cada una de sus partes guarda relación con nuestro propio mundo, sin importar el lugar o la época en la que estamos leyendo.

Bibliografía.

- Apollinaire, Guillaume. "Los pintores cubistas". En *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, pp. 61-70. Madrid: Istmo, 2009.
- Braque, Georges. "Reflexiones sobre la pintura". En *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, pp. 82-83. Madrid: Istmo, 2009.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.
- Călinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Metzinger, Jean. "Cubismo y tradición". En *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, p. 71. Madrid: Istmo, 2009.
- Pineda Buitrago, Sebastián. "Alfonso Reyes y la literatura vanguardista sobre la Gran Guerra". *Monteagudo* 3ª época, núm. 21 (2016): pp. 211-226.
- Pineda Buitrago, Sebastián. "Alfonso Reyes y la recepción inicial de las vanguardias en Hispanoamérica". *Valenciana* 12, núm. 24 (julio-diciembre 2019): pp. 51-73.
- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Literatura e intermedialidad en *Calendario* de Alfonso Reyes

Diana Hernández Suárez

El término "intermedialidad" fue datado inicialmente en 1818 por Samuel Taylor Coleridge como "*intermedium*" en un ensayo sobre el poeta inglés Edmund Spenser (1553-1599), para referirse a la narrativa alegórica en contraste con la mitológica. En palabras de Coleridge:

Narrative allegory is distinguished from mythology as reality from symbol: it is, in short, the proper *intermedium* between persons and personification. Where it is too strongly individualized, it ceases to be allegory; this is often felt in the *Pilgrim's Progress*, where the characters are real persons with nicknames.¹

Más adelante, Coleridge también se refirió a Dante para insistir en que el poeta era el guardián del vasto arsenal del lenguaje ("*vast armory of language*"), pues el lenguaje es algo "intermedio" entre la materia y el espíritu.² Teniendo en cuenta el origen del término, resulta muy llamativo obser-

¹ Samuel Taylor Coleridge, *Essays. Coleridge's lectures on Shakespeare and other poets and dramatists*, ed. Ernest Rhys (Londres: J. M. Dent & Sons; Nueva York: E. P. Dutton & Co., 1914), p. 231.

² *Ibid.*, p. 276.

var cómo el epígrafe de la cuarta y última parte de *Visión de Anáhuac* (1917), el más famoso de los ensayos de Alfonso Reyes, se abre con la cita de un pasaje del libro de John Bunyan (1628-1688), el puritano autor de la alegoría cristiana considerada como la primera obra angloestadounidense, *The Pilgrim's Progress from This World, to that which is to Come* (1678). El pasaje citado por Reyes literalmente dice: "But glorious it was to see, how the open region was filled with horses and chariots..."³ La hipótesis que a grandes rasgos se ofrece, si se asocia *Visión de Anáhuac* y *Calendario* con la "intermedialidad" datada por Coleridge en John Bunyan, es el uso casi sistemático que el mexicano hace de la narrativa alegórica en varios de sus textos "ensayísticos".

Calendario, publicado originalmente en Madrid en 1924, está contextualizado a nivel general en el período de entreguerras y a nivel particular en el exilio de Alfonso Reyes en España.⁴ *Calendario* presenta varios textos con temas y estilos que guardan una gran correspondencia con la estética de las vanguardias históricas, como ya se ha señalado a profundidad en relación con el cubismo y especialmente con el futurismo de Marinetti.⁵ Lo que quisiera proponer en esta ocasión es dar cuenta de la fragilidad de un término que ya contiene su resolución *a priori*, un término que, según Volker Roloﬀ,⁶ no habla exactamente de heterogeneidad, sino que aclara los entre-espacios (*zwischenräume*), los pasajes (*passagen*),

³ Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 34.

⁴ Sebastián Pineda Buitrago, "El exilio creador: la obra literaria de Alfonso Reyes en España (1914-1924)" (Tesis de doctorado, El Colegio de México, 2016), *passim*.

⁵ Sebastián Pineda Buitrago, "Alfonso Reyes y la recepción inicial de las vanguardias en Hispanoamérica" *Valenciana* 12, núm. 24 (julio-diciembre 2019): *passim*.

⁶ Volker Roloﬀ, "Intermedialität und medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen problem", en *Intermedialität – Analog/Digital: theorien, methoden, analysen*, ed. Joachim Paech y Jens Schröter (Múnich: Gebundenes Buch, 2008), p. 17.

las redes (*vernetzungen*), la discontinuidad (*diskontinuität*), la contingencia (*kontingenz*) y los lugares de ruptura (*bruchstellen*). En este sentido, *Calendario* desafía el concepto de literatura restrictivo a la tríada genérica de poesía, drama y ficción narrativa, y pone en evidencia un rasgo característico y materializado históricamente en la obra de Alfonso Reyes: el de fundir las formas de periodismo con las literarias: relatos y crónicas de viaje, diario íntimo, ensayo político, discurso patriótico, reseñas de teatro y cine, poemas en prosa sobre la Primera Guerra Mundial, entre otros.

Reyes organizó los textos misceláneos y heterogéneos de *Calendario* en seis partes: 1) Tiempo de Madrid; 2) Teatro y museo; 3) En la guerra; 4) Desconcierto, 5) Todos nosotros, y 6) Yo solo. El primer texto de *Calendario*, de hecho, se titula "Voluntario (De un discurso en el Ayuntamiento)", y es precisamente un tipo de discurso público que Reyes ofreció en la alcaldía de Madrid a modo de agradecimiento por haber sido acogido durante su exilio de diez años en la capital de España. El último texto de *Calendario*, por otra parte, se titula "Romance viejo", y es precisamente un pequeño poema en prosa en clave autobiográfica, en el que Reyes da cuenta tanto del asesinato de su padre durante la Decena Trágica (9-19 de febrero de 1913), como del estallido de la Primera Guerra Mundial en París (agosto de 1914) y de su exilio en Madrid a partir de octubre de 1914.

Lo curioso es que a pesar del componente autobiográfico, el rasgo más característico de *Calendario* es el de la "impersonalidad". Los textos que componen este libro de Reyes son experimentales y herméticos, sin dejar de ser tradicionales. Son, y hay que insistir en ello, "alegóricos". Los que conforman la tercera parte, "En la guerra", presentan el mundo histórico contemporáneo (el de la Primera Guerra Mundial) como un sueño. Los personajes se mueven como sonámbulos, y los héroes de guerra (como el piloto Guynemer) atestiguan la pesadilla de un mundo que halla un gozo

en la autodestrucción. Hay otros textos más propositivos como “La *cave*, o de la nueva refundición social”, en el que Reyes exalta que haya desaparecido el egoísmo burgués de un edificio de departamentos en París, precisamente porque los bombardeos de aviones alemanes han obligado a los vecinos a resguardarse en el sótano, en la *cave*.

Reyes es desde luego anterior al hipertexto y al multimedia de la era de Internet, pero resulta muy sorprendente encontrar en los textos de *Calendario* algunos aspectos precursores que se asemejan a estas formas posmodernas, y que hunden sus raíces en la narrativa alegórica datada por Coleridge. La experimentación textual de *Calendario*, teniendo en cuenta también los elementos autobiográficos, no es un mero alarde esteticista o de erudición, sino un deseo de impactar en la praxis social, esto es, transgredir las epistemologías de las ciencias humanas y sociales (Reyes en Madrid trabajaba como filólogo en el Centro de Estudios Históricos), así como en los medios de comunicación, especialmente con la irrupción de la radio y el cine, lo que para Reyes supuso un cambio en las prácticas lectoras y discursivas, evidente en la estructura formal de *Calendario*. Reyes, pues, ejercita un tipo de escritura en “la era de la reproducibilidad técnica” (Benjamin *avant la lettre*) que se pregunta por la disolución entre “ficción” y “no-ficción”, al fusionar las formas del periodismo narrativo (reportajes, crónicas, entrevistas) y de la historia (biografías noveladas, ensayos de interpretación urbana) con géneros más autorreferenciales como la literatura de viajes, los diarios, epistolarios, los poemarios, la letra de canciones populares, los guiones teatrales. La “intermedialidad” generada por *Calendario*, en consecuencia, involucra una nueva reflexión sobre la literatura.

Gutiérrez Girardot (1986) hizo notar que un momento esencial de la dialéctica es la intermediación, porque precisamente es inaccesible a los métodos empíricos con los que se determina una noción de historia social o de sociología.

Para ejercer un estudio intermedial es necesario aceptar la autonomía del texto y solicitar una lectura directa. No es posible saltar a otra cosa. Si el primer texto de *Calendario* es un fragmento del discurso que Reyes leyó en el Ayuntamiento de Madrid el 20 de octubre de 1922, la intermedialidad hay que buscarla en las alusiones a los cafés, bares, prostíbulos, cabarets y ateneos que precisamente mediaban en la vida literaria de la capital española. Tal mediación aparece en el relato “Junto al brasero”, en donde dos amigos asisten a una casa de citas y presencian extraños bailes a la manera de un *striptease*.⁷ En palabras de Reyes:

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.⁸

La intermedialidad con la vida madrileña le permite a Reyes sugerir, aludir conflictos psicológicos y sociológicos sin necesidad de extenderse largamente. Incluso le permite aludir al arte escénico y especialmente al cine mudo, tan de moda en aquella época. La segunda parte de *Calendario*, “Teatro y museo”, profetiza, según Héctor Perea, el *performance* multimedia del mundo digital.⁹ Reyes prestó mucha atención a la visita a Madrid de la actriz neoyorkina Ruth Draper (1884-

⁷ Cfr. Sebastián Pineda Buitrago, “El exilio creador: la obra literaria de Alfonso Reyes en España (1914-1924)” (Tesis de doctorado, El Colegio de México, 2016), p. 275.

⁸ Alfonso Reyes, *Calendario* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995), p. 276.

⁹ Cfr. Héctor Perea, *Ojos de Reyes* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), p. 25.

1956), cuya técnica dramática consistía en no mostrar ningún énfasis sino en sugerir a través de monólogos acciones tales como tomar un café en una estación, abordar un tren o echarse a nadar por la gran ciudad.

No era la primera vez que un gran escritor hispanoamericano mostraba interés por la intermedialidad teatral. Rubén Darío dedicó una crónica especial a la bailarina californiana Isadora Duncan cuando vio una representación suya en París. Darío la publicó originalmente el 13 de agosto de 1903 en el *Suplemento Ilustrado* de *La Nación*, en Buenos Aires. Darío vio bailar a Isadora Duncan en el teatro parisino Sarah Bernhardt, y en ella creyó encontrar a una nereida griega.¹⁰ Su crónica, sin perder cierta ironía, comienza como un canto épico de Homero: “¡Canta, oh musa, a Isadora Duncan, la de los pies desnudos, y sus danzas ultramodernas de puro arcaicas y sus piernas de Diana, y las músicas arcaicas que acompañan las danzas, y los veinticinco francos que hacían pagar en el teatro Sarah-Bernhardt por una butaca!”¹¹ El poeta nicaragüense también observó que el baile de Isadora Duncan estaba inspirado por el dios Dionisio, cuya imagen él había visto en la ilustración de *La mythologie dans l'art ancien et moderne*, de René Ménard (1878).

En cuanto seguidora del espíritu dionisiaco, a Darío también le fascinó que Isadora Duncan se proclamara seguidora del autor de *El origen de las especies*, Darwin, y del “inevitable Nietzsche, catedrático de gozo dionisiaco, que mira en el baile la mayor manifestación de la libertad de la vida como una acción enérgica y sublime”.¹² Darío, quien venía rompiendo con

¹⁰ Cfr. Eugenia Cadús, “Isadora Duncan por Rubén Darío. Reflexiones sobre la recepción argentina de Duncan”, *Question* 1, núm. 58 (abril-junio 2018): *passim*, <https://doi.org/10.2421/5166965810034>.

¹¹ Rubén Darío, “Miss Isadora Duncan”, en *Opiniones* (Madrid: Mundo Latino, 1920), p. 149.

¹² *Ibid.*, p. 151.

la religiosidad tradicionalista de los países hispanoamericanos, lamentó que “en nuestros centros latinos y católicos las danzas de Miss Isadora tienen que parecer perfectamente inmorales”.¹³ De modo que no ignoró el origen estadounidense de Isadora Duncan, llamándola ninfa, sacerdotisa, musa, y decretando, según él, “el retorno de los dioses, *via* Nueva York”. Para ser modernos había que asumir, pues, el cultivo del cuerpo y de la eurytmia humana como en los días pindáricos, tal como se estaba llevando a cabo en Estados Unidos.

Ahora bien, los que mejor asimilaron estas alusiones de Darío fueron Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. El primero en su pequeña obra dramática “El nacimiento de Dionisios”, publicada en el número de febrero de 1909 de la *Revista Moderna*, y que el dominicano compuso inspirado en *El nacimiento de la tragedia*, de Nietzsche. El drama lo había representado en 1908 en las primeras reuniones del Ateneo de la Juventud en la Ciudad de México, y la necesidad de asumir el trabajo literario y filológico como un goce, en efecto, fue una constante tanto en Pedro Henríquez Ureña como en Alfonso Reyes. En este sentido, Reyes ejecuta en *Calendario* una suerte de “crítica de la cultura”, en la medida que trata de borrar las fronteras artificiales entre la literatura y la ciudad, entre el arte textual y las artes escénicas. El pensador mexicano, al resaltar la cotidianidad de los cabarés y el papel de las actrices y bailadoras femeninas, invita a pensar en la objetividad histórica de lo que Nietzsche llamaba “el espíritu dionisiaco”,¹⁴ es decir, en la presencia femenina.

La brevedad de los textos de *Calendario* dan cuenta de la fragmentariedad en que había quedado el mundo luego de la Primera Guerra;¹⁵ pero también de la heterogeneidad, de los

¹³ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴ Cfr. Rafael Gutiérrez Girardot, *Aproximaciones* (Bogotá: Colcultura, 1986), p. 201.

¹⁵ Cfr. Sebastián Pineda Buitrago, “El exilio creador: la obra literaria de Alfonso Reyes en España (1914-1924)” (Tesis de doctorado, El Colegio de México, 2016), *passim*.

entre-espacios, de los pasajes (*passagen*), de la discontinuidad y los lugares de ruptura que implicaban, por lo tanto, recurrir a la intermedialidad. De esta manera, en *Calendario*, Reyes aceptó que el concepto de literatura no podía ser restrictivo a la tríada genérica de poesía, drama y ficción narrativa, y que había que fundirlo con las formas de periodismo. Pero, al mismo tiempo, el ansia de unirlos 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.

Bibliografía

- Cadús, Eugenia. "Isadora Duncan por Rubén Darío. Reflexiones sobre la recepción argentina de Duncan". En *Questión* 1, núm. 58 (abril-junio 2018). <https://doi.org/10.24215/16696581e034>.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Essays. Coleridge's Lectures on Shakespeare and other Poets and Dramatists*. Editado por Ernest Rhys. Londres: J. M. Dent & Sons; Nueva York: E. P. Dutton & Co., 1914.
- Darío, Rubén. "Miss Isadora Duncan". En *Opiniones*. Vol. x, *Obras completas*. Madrid: Mundo Latino, 1920.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Aproximaciones*. Bogotá: Colcultura, 1986.
- Perea, Héctor. *Ojos de Reyes*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Pineda Buitrago, Sebastián. "El exilio creador: la obra literaria de Alfonso Reyes en España (1914-1924)". Tesis de doctorado, El Colegio de México, 2016.
- Pineda Buitrago, Sebastián. "Alfonso Reyes y la recepción inicial de las vanguardias en Hispanoamérica". *Valenciana* 12, núm. 24 (julio-diciembre 2019): pp. 51-73.
- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Reyes, Alfonso. *Visión de Anáhuac*. Tomo II, *Obras completas de Alfonso Reyes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Roloff, Volker. "Intermedialität und medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen problem". En *Intermedialität - Analog/Digital: Theorien, methoden, analysen*, editado por Joachim Paech y Jens Schröter, pp. 13-29. Múnich: Gebundenes Buch, 2008.

Autores

Tieko Yamaguchi Miyasaki

Doctora y docente jubilada por la Universidad Estatal Paulista de la ciudad de São José do Rio Preto. Actualmente es docente e investigadora del Posgrado en Estudios Literarios de la Universidad del Estado de Mato Grosso. Forma parte del equipo editorial de la revista *Alere*. Ha publicado libros, ensayos y artículos sobre literatura brasileña e hispanoamericana.

Ricardo Marques Macedo

Doctor en Estudios Literarios por la Universidad del Estado de Mato Grosso. Profesor de portugués e inglés en el Instituto Federal de Educación, Ciencias y Tecnología de Mato Grosso. Perteneció al grupo de investigación Literaturas en la interfase entre lo clásico y lo contemporáneo. Ha publicado sobre la obra de autores como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira y Guimarães Rosa.

José Roberto Mendirichaga

Doctor en Historia por la Universidad Iberoamericana. Ofrece cátedra en licenciatura y posgrado en la Universidad de Monterrey. Es autor de ensayos, ponencias y artículos periodísticos y académicos.

cos y de, entre otros libros, *La ideología en la obra de Ramón López Velarde*, *Aproximación a la crítica literaria*, y *La letra y la tinta*.

Julieta Yáscara Leo

Maestra en Humanidades con especialidad en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Monterrey. Entre las distinciones recibidas destacan la Mención en el Premio Literario Casa de las Américas, en el rubro Ensayo de Tema Artístico-literario. Es autora del libro *Las sagradas letras de Paradiso. Estudio sobre el hermetismo de José Lezama Lima*.

Georgina García Gutiérrez Vélez

Doctora en Lingüística y Letras Hispánicas por El Colegio de México. Profesora del Posgrado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha impartido clases y conferencias magistrales en varias universidades de México y el extranjero. Entre sus publicaciones están los ensayos: "Vínculos biográficos y diálogos intertextuales entre Alfonso Reyes y Carlos Fuentes", "Carlos Fuentes y Diego Rivera: protagonistas creadores de los 'Renacimientos en México'". Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores.

Evodio Escalante

Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Redactó el capítulo sobre la vanguardia en la poesía mexicana del siglo xx del libro *Historia de la literatura hispanoamericana* (Madrid, Editorial Cátedra, 2008). Sus libros más recientes son *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, *Crápula* y *Cinco cumbres de la poesía mexicana. Acuña, Othón, Gorostiza, Sabines, Bonifaz Nuño*.

Adolfo Castañón

Ensayista, traductor, editor y crítico literario. Premio Mazatlán de Literatura. Académico de número de la Academia Mexicana de la Lengua desde 2003 y miembro honorario desde 2005. Premio Xa-

vier Villaurrutia. En 2009 recibió el Premio Nacional de Periodismo José Pagés Llergo. Y en el 2018 el Premio Internacional Alfonso Reyes Entre sus numerosas publicaciones destacamos: *Alfonso Reyes Ochoa: caballero de la voz errante* (1991).

Braulio Hornedo Rocha

Doctor en Filosofía con mención honorífica por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos con la tesis *El mito del progreso*. Es miembro correspondiente en Cuernavaca del Seminario de Cultura Mexicana. Sus líneas de investigación comprenden las tradiciones del pensamiento humanista mexicano en los siglos XVIII al XX.

Alberto Enríquez Perea

Doctor en América Latina Contemporánea por el Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset de la Universidad Complutense de Madrid y Doctor en Historia por el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Sus líneas de investigación comprenden el pensamiento político mexicano de los siglos XIX y XX, la diplomacia mexicana y el exilio español, y los grupos y debates parlamentarios.

José María Espinasa

Profesor, periodista, editor y poeta. Director del Museo de la Ciudad de México. Fue coordinador editorial de El Colegio de México y fundador de Ediciones Sin Nombre. Autor, entre otros libros, de *Hacia el otro*, *Cartografías*, *El tiempo escrito*, *El cine de Marguerite Duras*, *Roberto Gavaldón*. Director de cine, *Breve historia de la literatura mexicana del siglo XX* y *Pielago*, que reúne su poesía de 1977 a 2007.

Gabriel Trujillo Muñoz

Miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua. Creador emérito de Baja California. Ha publicado libros de poesía, ensayo, crónica, periodismo cultural y narrativa. Su obra ha sido

traducida al inglés, japonés, francés, alemán e italiano. Entre sus libros más recientes están *Poemas civiles*, *Las sombras que la luz invoca*, *Utopías y quimeras*, *Luces encendidas* y *Periferia*.

Mónica Torres Torija G.

Doctora en Filosofía con Acentuación en Estudios de la Cultura por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Catedrática en la Universidad Autónoma de Chihuahua. Ha publicado ensayos y artículos académicos en la línea de investigación de la violencia en la literatura del norte de México.

Eduardo Antonio Parra

Obtuvo el Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo, convocado por Radio Francia Internacional; becario de la Guggenheim Foundation y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. En 2009 sus cuentos fueron recopilados en *Sombras detrás de la ventana*, que obtuvo el Premio de Literatura Antonin Artaud, y en 2014 *Desterrados* ganó el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares. Autor de *Los límites de la noche*, *Tierra de nadie*, *Nadie los vio salir*, y de las novelas *Nostalgia de la sombra* y *El rostro de piedra*.

César Benedicto Callejas

Doctor en Derecho. Entre sus publicaciones destacan: *Fósforo va al cine*, *Alfonso Reyes y la crítica cinematográfica en castellano*, *La argumentación jurídica en la formación e interpretación del Talmud*, *Siete ensayos de interpretación sobre la utopía latinoamericana*, *Cisterna de sol: las vivencias de la literatura*. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Arcelia Lara Covarrubias

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas y en Filosofía, Maestra en Literatura Española por la UNAM y Doctora en Humanidades por la UAM Iztapalapa. Hizo una estancia de actualización en la Universidad Autónoma de Madrid. En 2006 recibió la Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos y en

2014 el reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz. Autora del libro de cuentos *Lucina nunca duerme*. Profesora en la Escuela Nacional Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Naucalpan (UNAM).

Víctor Barrera Enderle

Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Ensayista y crítico literario. Ha sido Investigador Visitante en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Ha obtenido los premios: Nacional de Ensayo Alfonso Reyes 2013, el Premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada, el Premio a las Artes por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Fue director de la revista *Armas y Letras* y Coordinador del Centro de Escritores de Nuevo León. Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

María Luisa Martínez Muñoz

Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile. Forma parte del directorio del Centro Cultural Gabriela Mistral y es directora de la revista *Acta Literaria*. Publicó en 2013 *La trampa de los sueños. La narrativa de Mario Vargas Llosa*, además de numerosos artículos en revistas especializadas y en libros monográficos. Profesora asociada de la Universidad de Concepción.

Carolina Moreno Echeverry

Doctora en Literatura por El Colegio de Morelos. Ha participado como ponente en diversos congresos académicos internacionales y nacionales. Entre sus publicaciones se encuentran *En busca del poder mitopoético del agua*, *Intertextualidad: entre la imitación y la creación*, *París no se acaba nunca* y *la leyenda de Hemingway*. Sus líneas de investigación comprenden las humanidades digitales, las tradiciones del pensamiento y la crítica de la literatura hispanoamericana contemporánea.

José Enrique Pérez Téllez

Doctor en Artes y Humanidades por el Centro de Investigaciones en Ciencias, Artes y Humanidades de Monterrey. Miembro del

Sistema Nacional de Investigadores. Ha participado en congresos tanto nacionales como internacionales y cuenta con diversas publicaciones. Actualmente se desempeña como docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Diana Hernández Suárez

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México y maestra en Letras Mexicanas por la misma universidad. Sus líneas de investigación son la historia de las ideas, la historia intelectual y el estudio de los fenómenos culturales. Actualmente es doctoranda en la Universidad Libre de Berlín, donde realiza una investigación de las revistas culturales de finales del siglo XIX y principios del XX.

Índice

Calendario

I. Tiempo de Madrid

Voluntario (De un discurso en el Ayuntamiento)	11
Junto al brasero	13
Tópicos de café	16
El consuelo	18
Verdadera historia de Teddy de Tammy-Larry, de los condes de Nueva York	20
Cómo descubrí que Teddy era español	22

II. Teatro y museo

El drama	27
Los gestos prohibidos	30
El Abanico-Enciclopedia (Ensayo sobre el siglo XVIII)	33
Contra el museo estático	35
Motivos del <i>Laocoonte</i>	37
Ruth Draper o la nueva paradoja del comediante	40
La improvisación	42

III. En la guerra

Guynemer	49
En el frente	53
Interrogatorio	55
Rancho de prisioneros	57
La <i>cave</i> , o de la nueva refundición social	58

IV. Desconcierto

El buen impresor	61
El caos doméstico	62
El egoísmo del ama	65
Del último individualista	68
Las parábolas del individualista	70
Del perfecto gobernante	73
Diógenes	75
La norma	76
El origen del peinetón	77
Del hilo, al ovillo	78
El cocinero	80
El trueque	82

V. Todos nosotros

1. Un propósito	85
2. Una lección	87
3. El otro extremo	90
Psicología dialectal	93
Entre humoristas	96
Mal de libros	98

VI. Yo solo

La técnica y la imitación (Análisis de un sentimiento confuso)	101
El problema	104
Los senderos de la inteligencia	106
El coleccionista	107

El mal tiempo	111
La melancolía del viajero	113
Romance viejo	115

Una lectura crítica

Isla de las canciones	119
Tieko Yamaguchi Miyazaki	
Ricardo Marques Macedo	

Las bellas artes en <i>Calendario</i> , de Alfonso Reyes	133
José Roberto Mendirichaga	
Julieta Yáscara Leo	

<i>Calendario: entre el tiempo vivido y el nuevo comienzo</i>	155
Georgina García Gutiérrez Vélez	

Alfonso Reyes como esteta	183
Evodio Escalante	

Razones entre estornudos, microbios y elefantes: en torno a <i>Calendario</i>	203
Adolfo Castañón	

<i>Calendario</i> , "Un propósito" de "Todos nosotros"	229
Braulio Hornedo Rocha	

Inédito y sorprendente <i>Calendario</i> alfonsino	263
Alberto Enríquez Perea	

El tiempo en Alfonso Reyes (a propósito de <i>Calendario</i>)	297
José María Espinasa	

Alfonso Reyes: pulsos y ritmos de la vida multánime	311
Gabriel Trujillo Muñoz	

<i>Calendario: una visión caleidoscópica de la estancia madrileña</i> Mónica Torres Torija G.	327
Fragmentos a su imán Eduardo Antonio Parra	365
<i>Calendario. Una teoría de las horas en Alfonso Reyes</i> César Benedicto Callejas	377
Razones y sinrazones de <i>Calendario</i> Arcelia Lara Covarrubias	403
Sobre <i>Calendario</i> o el registro personal del tiempo Victor Barrera Enderle	443
La curva abierta, el proceso en marcha, el etcétera en <i>Calendario</i>, de Alfonso Reyes María Luisa Martínez M.	461
Tras las huellas de <i>Calendario</i> en las <i>Obras completas</i> de Alfonso Reyes Carolina Moreno Echeverry	505
La presencia de la vanguardia en <i>Calendario</i> de Alfonso Reyes José Enrique Pérez Téllez	535
Literatura e intermedialidad en <i>Calendario</i> de Alfonso Reyes Diana Hernández Suárez	551



ANIVERSARIOS

Alfonso Reyes

Visión de Anáhuac (1519)

Visiones y revisitaciones. Una lectura crítica
AA. VV.

Rubén Darío

(Antología poética)

Darío. La crónica de un adelantado

AA. VV.

Alfonso Reyes

Ifigenia cruel

Una lectura crítica

AA. VV.

Alfonso Reyes

El plano oblicuo

Tomo I

Alfonso Reyes

El plano oblicuo

Tomo II

Una lectura crítica

AA. VV.

Alfonso Reyes

Cartones de Madrid

Una lectura crítica

AA. VV.



Calendario

(Una lectura crítica), de

Alfonso Reyes, se

terminó de imprimir

el 15 de mayo de

2020 (mismo día, pero

de 1862, en que nació

Arthur Schnitzler, excelente

narrador que Stanley Kubrick

no sólo leyó, sino que también

filmó) en Serna Impresos S.A. de

C.V. (Vallarta 345 Sur, Centro, C.P.

64000), en Monterrey, Nuevo León.

Se tiraron 1000 ejemplares sobre papel

cultural de 90 gramos. Para su composición

se utilizaron las familias Adobe Garamond

Pro, Bellefair Regular, Balham y Perpetua. La

formación y el cuidado editorial estuvieron a cargo

del Departamento de Ediciones de la Capilla Al-

fonsina Biblioteca Universitaria y la Secretaría de

Producción Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.