

Alfonso Rangel Guerra
 Tieko Yamaguchi Miyazaki
 José Roberto Mendirichaga
 Georgina García Gutiérrez Vélez
 Evodio Escalante
 Braulio Hornedo Rocha
 Adolfo Castañón
 Víctor Díaz Arciniega
 Héctor Perea
 Alberto Enríquez Perea
 Minerva Margarita Villarreal
 José María Espinasa
 Gabriel Trujillo Muñoz
 Claudio Maíz
 Julieta Leo Almaguer
 Mónica Torres Torija González
 Eduardo Antonio Parra
 Arcelia Lara Covarrubias
 Víctor Barrera Enderle
 María Luisa Martínez Muñoz
 Juan Carlos Abril
 Salvador Díaz
 Carolina Moreno Echeverry
 Sebastián Pineda Buitrago
 José Enrique Pérez Téllez
 Diana Hernández Suárez



CARTONES DE MADRID / Alfonso Reyes Una lectura crítica



CARTONES DE MADRID

Alfonso Reyes

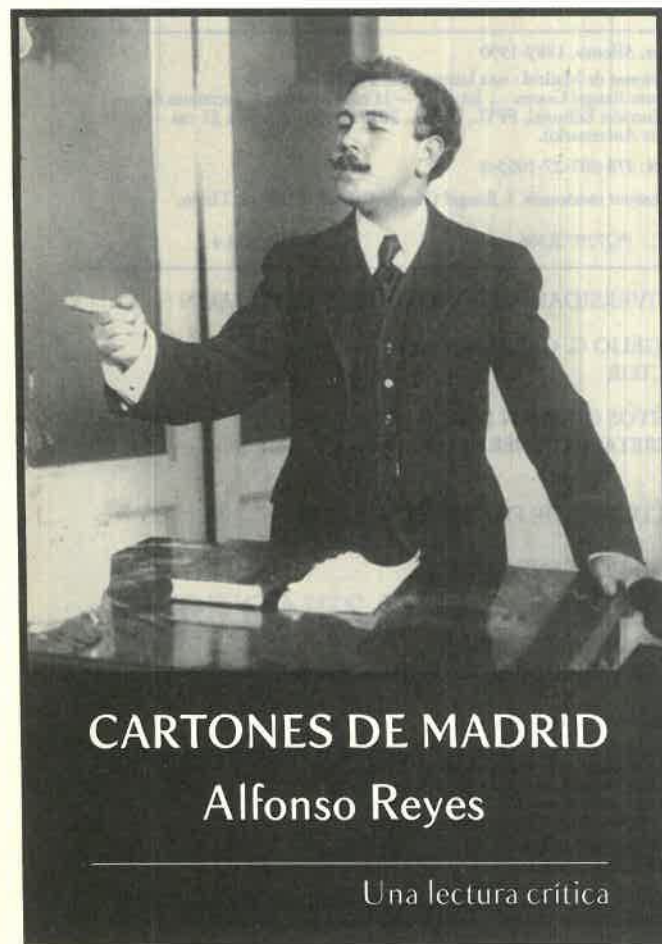
Una lectura crítica



Cartones de Madrid es un libro imprescindible dentro de la obra de Alfonso Reyes. Fray Servando Teresa de Mier, autor que Reyes estudió y editó, tiene un duro pasaje en sus *Memorias* donde nos da una terrible descripción de la ciudad de Madrid. Reyes, entre Diego Velázquez y Francisco de Goya, pero sin cerrar los ojos a Diego Rivera y Pablo Picasso, y con toda su nostalgia a cuestas, describe no una ciudad, sino la visión que ésta le provoca. Alfonso Reyes lee y contempla, sigue los pasos del pícaro y descubre los claroscuros no sólo de las calles, sino de sus habitantes. ¿Qué decir de su prosa, de la respiración, del ritmo al que obliga, de la sinceridad que la voz narradora expone? Estamos ante una galería, pero no sólo la vemos, también la escuchamos; estamos frente a cuadros que se dejan oír.

Cartones de Madrid nos urge a dar el paso y habitar una realidad que se desborda. Somos lectores, pero también veedores, que emprenden la marcha dentro de una tradición y una inteligencia, de un fluir que establece su propio espacio. De pronto nos volvemos místicos, súbitamente, y entonces ya, a través de estas páginas, estamos tan cerca de la herejía y del milagro, de ver más allá, de vernos, como propone Reyes en su escritura de *Cartones de Madrid*.

CARTONES DE MADRID



Primera edición, 2019

Reyes, Alfonso, 1889-1959

Cartones de Madrid : una lectura crítica / Alfonso Reyes. ;
Alfonso Rangel Guerra ... [et al.] . — 1a ed. — México : Secretaría de
Producción Editorial, FFYL, UANL, 2019. — 501 p. ; 12 x 21 cm. —
(Serie: Aniversario).

ISBN: 978-607-27-1065-8

1. Ensayos mexicanos. I. Rangel Guerra Alfonso, 1928- . I. Título.

LCC : PQ7297.R386

DEW: 864.4

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

ROGELIO G. GARZA RIVERA
RECTOR

SANTOS GUZMÁN LÓPEZ
SECRETARIO GENERAL

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LUDIVINA CANTÚ ORTIZ
DIRECTORA

JOSÉ JAVIER VILLARREAL
SECRETARIO DE PRODUCCIÓN EDITORIAL

Diseño: Melissa Díaz Reyna

Cartones de Madrid, texto incluido en *Obras completas*, II. *Visión de Anáhuac, Las vísperas de
España y Calendario*, de Alfonso Reyes, pp. 45-90
D. R. © 1956 Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho Ajusco 227, 14378 Ciudad de México
Esta edición consta de 1000 ejemplares impresos

Ilustración de la cubierta:
Aparador 18 de Salvador Díaz.

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

editorial@filosofia.uanl.mx www.filosofia.uanl.mx

El logotipo de la serie incluye el *Rinoceronte de Dureo* (1515)
Grabado xilográfico 21,4x29,8 cm
The British Museum

ISBN 978-607-27-1065-8

Primera edición: mayo de 2019

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

CARTONES DE MADRID [1914-1917]

A mis amigos de México y de Madrid, salud:

Gautier, pintor antes que poeta, se quejaba de que nuestra civilización fuese poco colorista. Después de él, han fracasado las últimas teorías literarias del color: ¿hay cosa más desacreditada, en efecto, que las teorías del color local? Buscamos ahora la realidad algo más allá de los ojos. Los mismos pintores han comenzado a desdeñar el dato naturalista de los ojos, y ya los cubistas se precian de ver con las manos, con el sentimiento muscular de la forma. No sin cierto regocijo, como el estoico, parece gritar nuestra civilización: «¡Perdí los ojos!»

El primer ataque a los ojos, a la objetividad visual, comienza con el descubrimiento de la escritura: en cuanto la línea cobra una intención jeroglífica, gana para el entendimiento lo que pierde para la sensibilidad. Recorred las salas de los museos: veréis que, invariablemente, la pobre gente ha dejado de ver los cuadros por leer los letreros que aparecen al pie. No se perdería mucho si se suprimieran los letreros. De igual modo, los hombres no se conforman con que los veamos; quieren, sobre todo, que los leamos.

No dudo que compartáis este sentimiento, al menos de un modo relativo. No dudo que os parezca ligero este cuaderno de notas y rápidos trazos, testimonio de lo más superficial que he visto en Madrid. ¿Necesito asegurarnos que no para en esto mi interpretación de Madrid? ¿Necesito explicaros que sólo he querido reunir, en este cuaderno, esos primeros prejuicios de la retina, esos

Cartones de Madrid, de Alfonso Reyes, pertenece a una tradición de la literatura un tanto arisca y, a la vez, sumamente elegante y refinada. El ojo, la reflexión y la memoria; el asombro, la ficción y la autorreferencialidad. Una écfrasis severa de aquello que se ve y de aquello que no se ve, pero que igual está ahí.

A Sergio Pitó, quien se reconocía deudor gozoso de este texto, le dedicamos nuestra edición.

J.J.V.

primeros y elementales aspectos que atraen los ojos del viajero? 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. Mientras tanto, me entretuve simplemente en mirarlos. Tampoco respondo de algunos resabios amargos de este primer gusto: consideren mis amigos que muchas de estas notas están hechas a media noche, rodando solo por esas posadas de Madrid, sin saber a lo que había venido y bajo el recuerdo de las cosas lejanas.

Madrid, mayo de 1917.

I El infierno de los ciegos

Santa Lucía nos libre
del mal de gota serena...

El mendigo y la calle de Madrid son un solo cuerpo arquitectónico: se avienen como dos ideas necesarias. La calle sin él fuera como un rostro sin nariz. Él es su caríatide y a la vez su parásito: le da consistencia y vive de ella. Es su parte más sensible, la que le comunica emoción. Como una supervivencia medieval (en aquellos siglos el pueblo cantaba la *Danza de la Muerte* y los nervios eran más duros), os sale al paso para sobresaltaros.

Hay un manco por Alcalá que pide limosna ofreciendo el fuego a los fumadores. Atisba, contraído de atención, el instante oportuno y, cuando alguien lleva el cigarrillo a la boca, frota el fósforo en su muñón de palo. El margen de probabilidad es mínimo: un segundo de vacilación, un soplo de viento, y la dádiva está perdida. Aquella viejecita, que pudiera ser una reliquia sagrada, canta tonadas ligeras a la puerta de los cafés. Otro, con un grito agudo y destemplado, acata terriblemente la fatalidad:

Las verdades no las quiero;
los consejos me hacen daño...

Hay ciegos guitarristas, murgas de ciegos, ciegos cantores, recitadores o meros implorantes; ciegos salmistas y ciegos maldicientes. Hay, en fin, los «oracioneros vistosos» de Cervantes: los falsos ciegos.

Con una crueldad castiza y rancia, el ciego de la calle de Carretas arroja su amargura a la cara de los pasantes en esta frase escueta, evidente:

—No hay pena como haber visto y no ver, hermanos.

(Dante la hubiera incrustado en sus tercetos.)

A unos los acompañan niños, mujeres; otros van solitarios, dando tropezones como para localizar al ente caritativo. A otros los guía la bestia fiel, la única de que se ha olvidado Buffon: el perro del ciego.

La ceguera ¿es hija del sol? Parece que la cultivara esta raza como una exquisita flor del mal.

Ciegos bien como vestiglos,
del mundo non vemos nada.

Así rezan las coplas que les componía el Arcipreste de Hita, siglo XIV.

II

La gloria de los mendigos

Es lugar común entre los no conformistas españoles que el daño fundamental de la patria viene del procedimiento. Encarna, dicen, en la pernicioso listeza del político, en la espontánea sofistería del pueblo y hasta en su «teologismo» hereditario. Pero donde sin disputa este arte de engaño adquiere relieve mayor y aun tintes trágicos, es donde se aplica al más aguzado de los fraudes, a la más absurda paradoja práctica: al hábito, perpetuado en el arrabal, de no comer.

Cuando el héroe de la gesta llama a todos «los bachilleros pobres», o cuando el poeta moderno increpa a los «muertos-de-hambre de toda la España», tratan ambos de encauzar para algún objeto superior aquella energía gastada de regatearse el sustento. Pero la picaresca perdura, y la picardía suprema sigue practicándose alegremente. El hambrón se echa migas en las barbas para hacer creer que ha comido, y trae los pantalones raídos bajo la capa. A la Novela Española, imagen de esta trabajosa vida, han podido llamarla, sin hipérbole, la epopeya del hambre.

Hay un día, sin embargo, en el que el pícaro se cansa: agótase la artimaña, se rinde el orgullo; la existencia, ruda, quiebra con su empuje a los muy sutiles. La mentira ya no aprovecha, y entonces resulta más útil la verdad. Del pícaro fatigado ha podido provenir el mendigo.

Implorar la caridad de la gente puede ser cínico, incómodo; pero es honrado y —lo que equivale a la

honradez en el cielo de la razón pura— es directo. El acto de mendicidad es la esencia de todo acto utilitario. Tal vez lo que llamáis vuestro trabajo, el trabajo que os gana el sueldo, no es más que un sortilegio picaresco en redor de esta idea desnuda: pedir. Así, el trabajar para comer tiene, ante el mendigar, las ventajas sociales y las desventajas éticas que suele tener la mentira ante la verdad. Cabe, pues, considerar al mendigo como una decadencia social, más como una regeneración ética del pícaro. Si en las calles de la ciudad veis un mendigo por cada fullero de antaño, será porque el pueblo se corrige.

Y el impulso de mendicidad desborda el disfraz con que, a veces, quieren solaparlo: el vendedor callejero no os vende propiamente su especie, sino que exige vuestra limosna, tratando de imponeros, en cambio, el billete de lotería o el periódico. Se ha visto al labrador dejar bueyes y arado para alargar la mano al caballero que pasa por el camino: he aquí un símbolo que quiero ofrecer a los fisiócratas. Porque bien puede ser la tierra la fuente misma de la riqueza, mas el acto primordial del lucro consistirá siempre en pedir, en mendigar.

Lo entendió muy bien don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. En *Las paredes oyen*, he encontrado los siguientes versos que me comprueban:

Porque ¿dónde encontrarás
hombre o mujer que no pida?
Cuando dar gritos oyeres
diciendo: ¡lienzo! a un lencero,
te dice: *dame dinero*
si de mi lienzo quisieres.
El mercader claramente
diciendo está sin hablar:
dame dinero y llevar
podrás lo que te contente.
Todos, según imagino,
piden; que para vivir
es fuerza dar y pedir

cada uno por su camino:
con la cruz el sacristán,
con los responsos el cura,
el monstruo con su figura,
con su cuerpo el ganapán;
el alguacil con la vara,
con la pluma el escribano,
el oficial con la mano,
y la mujer con la cara.

III

Teoría de los monstruos

Ya se sabe que Goya pintó monstruos y que antes los había pintado Velázquez. Este hombre de fuerte razón conformó con las monstruosidades anómalas (si vale el pleonasma), de esas que se ven de tarde en tarde, y las retrató tan a conciencia como si fueran dechados de belleza. El otro, calenturiento, descubrió la monstruosidad cotidiana y la trató a golpes nerviosos, como a verdadera aberración. Mientras para Velázquez resultaba un juego de la naturaleza, el absurdo fue para Goya el procedimiento constante, más o menos disimulado, de la naturaleza.

En efecto, este género de humorismo blasfemo y cruel es tardío: no viene del Renacimiento. Entre un pintor y otro pintor hay todo un latido filosófico.

El paseante de los barrios bajos tropieza, acaso, con una teoría de deformes. Comienza por contemplar, a lo Velázquez, con aristocrática atención, un monstruo, dos monstruos, tres. Ve pasar enanos, hombres con brazos diminutos o con piernas abstractas, caras que recuerdan pajarracos y pupilas color de nube. Al cabo, la frecuencia de la impresión se dilata en estado de ánimo. Ya no cree haber visto algunos monstruos, sino una vida monstruosa. Ahonda de Velázquez hacia Goya. La existencia misma va cobrando entonces aspecto de fracaso, la línea recta gesticula, el mundo está mal acabado. Y nace así un pesimismo hueco y sin dogma: un pesimismo de los ojos, del tacto, de todo el sentido muscular.

Hay pueblos que tienen fortaleza de Rey: rien de los deformes y les hacen representar escenas de travesura. Pasan junto al mal sin dolerse. Sienten la herida y la equivocan por cosquilleo. Cualidad infantil es ésta; porque el amor de lo absurdo forma parte del apetito destructor, y todos los niños son como Goethe niño, que arroja por el balcón de su casa toda una alfarería de cocina. Despedazar el juguete y reír de la negación, he aquí la conciencia infantil. Ni la roja sensación del infierno despierta esos perezosos sentidos. La mula de Rabelais destroza al monje que la cabalga, y ríe el pueblo como príncipe que ignora el dolor. Los yangüeses aporrean al hidalgo... ¡Oh Guignol, Guignol! Nadie quiere tomar en serio a Polichinela.

IV La fiesta nacional

Por Alcalá, y como si fueran a la Plaza de Toros, suelen desfilar los cortejos rumbo al cementerio. Van gentes a pie, coches de alquiler, coches de hotel y hasta carretas de basura. El hijo del pueblo, que los ve pasar, no se atribula ni tiembla: se descubre, contempla familiarmente el féretro, y aun parece que se le oye lanzar aquella salutación elíptica en la que se refleja su alma franca:

—¡Buenas!

Como quien saluda al vecino: ¡Buenas! El muerto es el amigo invariable. Todos los días se piensa en él y a diario se le mira pasar por las principales calles, que acaso le están dedicadas. ¡Buenas! Es el muerto de siempre, el mismo de ayer, el de mañana.

El cortejo llega al cementerio; pero, de regreso, se detiene con las Ventas. Allí la compañía se alegra, y hay guitarras. Es la juerga sorda, la juerga fúnebre, tan característica. (A la memoria del lector ¿no acuden las coplas grotescas de *La mala sombra*? Hay allí unas palabras llenas de verdugo y de camposanto.) Y la procesión es continua, como una fábula perenne y sin moraleja: mientras unos van con el muerto, otros vuelven con la guitarra.

Considerar la muerte con ojos familiares ¿dónde se ha visto? Para el pueblo estoico, ir al cementerio es como una fiesta popular.

Francisco A. de Icaza, docto es novelística española, me ha dicho:

—Asociar el amor y la muerte lo han hecho siempre los hombres; pero asociar la muerte y la risa, sólo un pueblo: por desdén al dolor, por desdén al trajinar de la vida. En la novela italiana del Renacimiento, hay historias de travesura que repiten en mil formas el motivo del fraile alegre y de la monja casquivana. En Francia, los asuntos meramente literarios se entretienen con los galantes. Sólo en España hay una literatura cómica de la muerte, y libros dedicados a narrar dichos agudos de los agonizantes. Y la tradición no se ha borrado.

Y aquí tres cuentos.

Ventura de la Vega, en el tránsito, reúne a sus deudos e íntimos para revelarles el secreto de su vida. Todos esperan terribles cosas:

—¡Me carga *el* Dante —les confiesa.

Luis Taboada, moribundo, llama a su hijo:

—Ve —le dice— a la Parroquia de San José, y di que me manden los Santos Óleos; pero que sean buenos, que son para mí.

Y el novillero. El novillero que acosaba día y noche al «Lagartijo» pidiéndole la alternativa. Murió una tía de éste a quien él tenía por segunda madre. Pidióle el novillero la alternativa por el alma de su señora tía, y cedió el torero, como sensible. El primer toro que toca lidiar al nuevo matador resulta toro de bandera, que lleva la muerte en los cuernos. El padrino le ayuda, le prepara el toro:

—¡Tírate ahora! —le grita.

Y el ahijado se perfila; sabe que no podrá, da por segura la cornada y, resuelto a todo, vuelve un instante los ojos al maestro: advierte entonces el brazal negro, el traje negro y otro de «Lagartijo» que recuerda el luto reciente y, antes de arrancarse, todavía tiene tiempo —¡y ánimo!— para decir, jugando la vida y el vocablo:

—Maestro, ¿qué se le ofrece para su señora tía?

He aquí un pueblo que no teme a la muerte. Más aún: se hombra con ella. La muerte, a veces, le hace reír. Las desgracias de Don Quijote, las villanas burlas de sus huéspedes, hacían reír a Cervantes: evoluciones de la sensibilidad, ha dicho sutilmente «Azorín». «Guzmán de Alfarache» ve venir a uno que sale de la posada destemplado de risa. Oíd lo que imagina: «Sospeché si fuego del cielo consumió la casa y lo que en ella estaba... o, por lo menos... que, colgada de los pies en un olivo [la ventera], le hubiesen dado mil azotes, dejándola por muerta: *que la risa no prometió menos.*»

¿Qué la risa no fue para menos? ¿Así, cínicamente, para deleite de los propios infiernos?

He aquí un pueblo que no teme a la muerte. Más aún: se hombra con ella.

En los caprichos de Goya, en los dibujos de atormentados, de enfermos, de coji-mancos, hay unas palabras de burla espesa y buenota, llenas de cruel compasión:

—Pronto acabarán tus males...

—Ya te vas a morir, ¡qué bueno!

Y en sus cuadros negros, aquellos viejos de cara zorruna parecen sonreír con una alegría imperdonable: la alegría de sentirse horribles; de ser pesadillas, endriagos; de ir de juerga a los camposantos; de danzar toda una noche en ronda con los muertos.

¡Oh, mantos de murciélago, buitres-chambergos, manos leñosas, rostros picudos, nubes pestilentes!

V

El entierro de la sardina

Pongamos un paréntesis a la ley social. Bajo el disfraz, que autoriza todas las franquezas, en la boca hueca de la máscara ríe el carnaval, rito higiénico de los desahogos.

En el poema de la Edad Media, Don Carnal se presenta matando y desollando reses. En las modernas prácticas madrileñas, el Carnaval se despide, hoy miércoles de ceniza, con el simbólico Entierro de la Sardina.

Pasemos de largo por la Castellana, sin reparar en las familias que se aburren oficialmente desde las tribunas o en las carrozas floreadas (¡oh triste carnaval sin música!) Hay que vadear el Manzanares: Madrid se realiza fuera de Madrid. He aquí el puente de la reina Victoria, allí la Fuente de la Teja. Estamos en una pradera de troncos altos y derechos con ramos en las puntas: la Pradera del Corregidor. A lo lejos, las vidrieras del Palacio Real llamean de sol, por entre las varas de un paisaje de Isser. Hay una humedad olorosa y el día es anuncio de la primavera.

Acuden de todas partes los alegres grupos, las comparsas, en cómica peregrinación que evoca los cuentos de Chaucer. El columpio y el tío-vivo ostentan su amable frivolidad. Vibra en el aire y esmalta el suelo el papelillo de siete colores. De cuando en cuando, riegan el espacio los cohetes caudales.

Tañendo un cencerro, pasa el viático de la Sardina, con un figurón a la cabeza que no se sabe si es hombre o bulto de harapos. Síguenle unos muchachos pintarrajeados que se han improvisado disfraces con

los tesoros del basurero. Aquí y allá, en el dominó de Pierrot, arde el amarillo canario. Las chulitas llevan trajes de hombres: torturado el seno en la camisa viril, andan con unos pasos equívocos, desequilibrados por el tacón alto, y en los tubos de los pantalones casi desaparecen sus piecitos de empeine respingado. Bajo la gorra asoman las bolsas del cabello; tras el antifaz, os espían unos pecadores ojuelos.

Unos hacen ronda, otros se persiguen. Aquellos dos paletos, luchando, repiten la suerte diabólica llamada por los conceptistas del siglo XVII «zancadilla de horca». Algo tiene de las piruetas del jiu-jitsu que estuvo a la moda antes de la Guerra. Sólo imaginarla es un tormento, y la hallo descrita en ciertos romances de guapo donde se cuenta que mataron a uno

con zancadilla de horca,
pues, con los pies en el aire,
los brazos le fueron sogá.

Por entre la multitud, va trastabillando un hombrecito immaculado —un dandy extraviado seguramente—, a quien una curiosidad peligrosa atrajo hasta estas regiones del infierno. Tropezó, pide excusas, y va suscitando a su paso mil y un incidentes de cortesía.

El espectáculo, en efecto, es crudo y castizo, y hay que prevenir el ánimo; hay que saber aguantar el arañazo de la maldición castellana; hay que saber celebrar las insolencias del granuja aplaudido y los chistes del rufián contento.

El genio grotesco de la raza estalla aquí en todo su vigor. El hombre del pueblo ensaya alambicadas posturas y hace resorte de su cuerpo. Aquí el grito loco y lírico, la palabra sin contenido racional, tecnicismo de la extravagancia. He oído a un muchacho gritar a otro que llevaba una máscara de burro:

—¡Eh, tú, cabeza de ópera!

Dejó la exégesis a los maliciosos.

Pero nada es mejor que acatar, en sí misma, esta ideación deshilachada del hombre que se regocija. ¿Ni quién seguirá las cabriolas que hace con el alma y con el cuerpo este pueblo genial? Aquí los saltos animales de la risa y las sacudidas y el pataleo; aquí la gracia bronca, el gesto muñeco y la canción del *taratachumba*.

De pronto, rasgan el aire las cornetas acatarradas, los gáñidos de la gaita y el latir del tambor. Y la danza, entonces, como en un organismo único, tiembla a un tiempo mismo en toda aquella red humana tendida por la pradera. El gaitero, que tiene una inquietud divina, se balancea entornando los ojos de pestañas rubias.

La riqueza del carnaval plebeyo consiste en que es una creación. Aquí no se ha comprado el disfraz, ya hecho, en los almacenes, ni el que se disfraza quiere repetir siluetas de la historia. Aquí la mascarada ha brotado, como del ombligo de la tierra, del montón de los despojos, del bagazo de la ciudad, de la basura y del estiércol. Así es: del saco del trapero surge la creación del Carnaval. Y he aquí cómo esta utilísima industria de recoger lo que otros tiran —fábula del sabio más sabio, o del más pobre, que todo es uno— halla por fin su justificación plena y estética el día en que el chico del arrabal, con un chispazo del fuego hereditario, se encaja hasta las orejas el hongo desgarrado, mete las piernas por las mangas de su blusa, se envuelve en un trapo habido de limosna, y llega votando y girando hasta la Pradera del Carnaval.

El mendigo, o no se viste de nada, sino meramente de fantasía —y entonces engendra monstruos que hubieran desconcertado la imaginación febril de San Antonio—, o descubriendo por su cuenta la paradoja del poeta inglés ¡se viste de mendigo!

Y la escena se desarrolla como en el cuadro de Bosco el flamenco, cuyo recuerdo, mientras la presenciábamos, estuvo acosándonos como una avispa: míranse, bajo el carro, todas las alimañas que horadan la tierra y devoran las semillas, con sus hocicos en punta de

alfiler y con sus ojitos de chaquira. Pero la alimaña va transformándose al trepar por la masa de heno que cabecea en el carro. Ya arriba, hay unas figuras humanas que tocan instrumentos de música. Y el carro, los hombres, las bestias y los monstrucillos se desarrollan bajo el ojo de llamas. Así, desde la fragua del carnaval plebeyo, donde se mezclan en borrasca los desperdicios de la vida, nos ha parecido mirar la escala que liga al monstruo al hombre, y a éste lo confunde con el misterio.

Todo el día ha cantado esta gente, todo el día ha bebido y ha bailado, y aún vuelve por la noche alborotando las calles y revoloteando en torno a los faroles. Y si la fuerza de las razas se mide por su resistencia a la alegría... ¡oh España! ¡oh España!

VI El Manzanares

Del Manzanares —rio sin agua— hace siglos que se burlan las gentes. Todo el que deja un trago en el vaso se acuerda de hacerle una limosna al Manzanares. Quevedo, en uno de sus romances, le decía:

Manzanares, Manzanares,
Arroyo aprendiz de río...

Cuando la novela picaresca evolucionó, el héroe cedió el puesto a la heroína: ya no fue el *Lazarillo de Tormes*, fue la *Teresa de Manzanares*, hija de las lavanderas del río.

En el siglo XVII, el regidor Juan Fernández hizo olvidar este lavadero de Madrid por otro que estableció hacia el sitio donde hoy se encuentran los jardines del Ministerio de la Guerra. Tirso de Molina lo recuerda en gorgoritos poéticos de dudoso gusto —Jugando con la imagen del amor y de la burbuja de jabón—, en *La huerta de Juan Fernández*, comedia famosa:

¡Bendito sea el regidor
que, entre floridos matices,
condujo jabonatrices
para que se lave amor!

En aquella huerta, como en el Jardín de las Damas, lugar de charlas literarias se comentaban los nuevos libros y las nuevas representaciones.

Pero los amantes eran fieles al Manzanares, y el Sotillo seguía siendo rincón de enamorados. Las citas,

concertadas acaso en las Platerías, allí se cumplían. Allí fingía sus fantásticas bodas aquel imaginado embustero, en cuyos labios era la verdad sospechosa.

En el paisaje fino y exquisito de Madrid, el Manzanares, a la hora del crepúsculo, haciendo, al peinar las juncias, un órgano de agua casi silencioso, pone un centelleo de plata. Por su orilla se remecen las lavanderas, los brazos metidos en la espuma, al arrullo de la tradicional canción. Goya, en uno de los rasgos más amenos de su pincel, ha copiado la pradera de San Isidro, por donde circula el Manzanares.

Estos ríos sedientos excitan el sentido simbólico: parecen imagen de una vida que se ha desangrado, pero que no quiere acabar...

No divaguemos: el Manzanares es un río inútil. Hay que utilizarlo y canalizarlo. En estos días azarosos, mal anda la cuestión de transportes, mal las tarifas del ferrocarril. Las casas parlantes, las Cámaras, zumban de discursos. El castellano se queja con razón, porque para llevar a un puerto sus productos necesita hacerlos rodear, a veces, hasta fuera de España, a menos de gastar el duplo. ¿Y qué hace, en tanto, el Manzanares? Canta, borbota y pone un centelleo de plata en el paisaje de tierra morada.

El hombre ha conservado aquel instinto del niño, que donde ve recorrer el agua quiere echar barquitas de papel. ¡Ay, ríos navegables de Francia! ¡Si fuera otro Sena el Manzanares!

Es inútil: hay que canalizarlo. Quevedo, el caballero de la metáfora, diría que le van a poner muletas. En verdad, desde los tiempos de Felipe II, por lo menos, se habla de canalizar el Jarama, el Tajo, el Manzanares. Hasta hoy sólo se hizo lo que decía el poeta (a quien cito aproximadamente de memoria), cuando Herrera, el del Escorial, construyó la puente segoviana: en vez de echarle agua al Manzanares, le cargan con puentes tan pesados que le están quebrando las costillas.

VII

Manzanares y Guadarrama

Aproximadamente, reza así el proverbio madrileño: *Nueve meses de invierno, y tres de infierno*. Lloremos sobre los tres meses de infierno: lloremos como llora el cielo sobre ellos (agua, nieve, hielo), en un largo arrepentimiento que dura lo que una gestación. El corto verano de sangre empaña con plebeyos hálitos el alma madrileña. ¡Quién tendiera un manto de nieve, de nieve perenne, sobre la meseta de Madrid! El paisaje es fino, el aire claro. Velázquez, en los fondos de sus retratos, sorprende el espíritu de Madrid. Graciosa es la gente que se tiende por la pradera en ese paisajito de Goya... En los corredores de Palacio, desde el Balcón de la Armería, se puede admirar el Madrid posible.

Entonces, ¿por qué hay almas rudas y voces roncas? ¿Por qué hay chiste insulso y carcajada procaz? ¿Por qué hay, subrepticia, sorda, inequívoca, una corriente de odio a la belleza? ¿Por qué una gran parte de la gente tiene siempre «el aire de estar de vuelta»? ¿Por qué el provocar en ellos una nueva curiosidad —gusto de la vida— es incomodarlos, «darles la lata»? ¡Oh, meses de infierno! ¡Visceras y estiércol y sangre sobre la tierra! ¡Ola de la vida perezosa, ola chocarrera, Manzanares, maldito seas! ¡Parodia escasa, agua picaresca, maldita seas!

No faltan las siluetas elegantes, las líneas sobrias y los ademanes justos. Muchos sabrían llevar con dignidad el guante suspendido ligeramente por el índice, como

el propio Baltasar Carlos. Por eso en inglés es frase hecha que todo español es un *gentleman*.

No faltan (¡oh, no!) los mejores, los hijos de su invierno. Y entonces, al paso de su vida van resonando sus pensamientos como un par de espuelas de plata. «Cervantes, Gracián, Goya, Larra», anota «Azorín».

Pero ¿y los demás? ¿Por qué el paisaje fino de Madrid no crea necesariamente hijos superiores? ¿Persuádelos, Guadarrama, cumbre de diamante! Transfórmalos entre frías ondas de espíritu. Castígalos con saetas de hielo. Aclara los ojos, afina las narices, alarga los dedos, apresura los pasos y los pensamientos, aprieta los músculos y enciende, por dentro, renovados estímulos. Persuádelos, Guadarrama, cumbre de diamante.

—Pero ¿y la tos? —se preguntará—. ¿No es Madrid ciudad de la tos (y de los ciegos)? ¿Y no es Guadarrama el culpable?

No. La tos no es tan madrileña como española (también la canción). Heine, a la entrada de España se encontró un día con la Locura. La Locura era un mendigo viejo, que estaba en un puente del Norte. ¿Qué hacía, con una guitarra entre las manos? Cantar y toser, como España. Y en España pudo escribir «Clarín» su trágico *Dúo de la tos*. Y además, ¿no lo saben ustedes? La tos proviene de la articulación profunda de la «j» española. No hay sonido igual en lengua europea; y en América, ya se sabe, la articulamos algunos milímetros más adelante, lo que basta para no rasgar el galillo.

—Pero ¿y el fango? —se preguntará—. ¿No es Madrid la ciudad del fango (y del sol) durante el invierno? ¿No tiene la culpa el Guadarrama?

—Pero —se contestará— ¿y la exquisitez incomparable de arrastrar la seda por el fango? Esto, sin contar con lo mejor: que el fango engendra las ruedas de los coches.

VIII

Estado de ánimo*

En la Residencia de Estudiantes se dan conferencias para los jóvenes. Una vez, Eugenio d'Os les aconsejaba (*Aprendizaje y heroísmo*, 1914) el amor a la propia obra, al trabajo que nos ha tocado cumplir, y definía con estas palabras la aspiración de la joven España: queremos formar una aristocracia de la conducta. Poner orden en la acción y en el entendimiento parece ser la nueva divisa. Otra vez, Zulueta explicaba el sentido del heroísmo en alocuciones líricas e ingeniosas. Otra vez, Federico de Onís (*Disciplina y rebeldía*, 1915) expuso —recordando a nuestro Rodó— sus experiencias y meditaciones sobre ese minuto sagrado en el que escoge la juventud sus caminos. Y habló de las crisis de las edades humanas, que ya preocuparon a Gracián.

Nada hay aquí más castizo que la predicación ética. En España, la moral y la mística se amansan y se vuelven caseras. Libro representativo es *La perfecta casada* de Fr. Luis de León; y también el de Ramón y Cajal sobre los métodos de la investigación biológica, donde los consejos casi técnicos alternan con los paternales, y tras de hablar de una ley científica se habla de la elección de mujer. ¿Dónde, si no aquí, se pueden dar libros semejantes? Imagina el lector a un sabio francés tratando de tales cosas el día de su recepción académica? Baroja opina que esta rumia de ideas morales es producto de las mesetas.

* Véase *Obras completas*, tomo IV, Apéndice bibliográfico, n.º 8 a.

—No lejos de Madrid —asegura— he hallado a dos pobres hombres de bordón, chaqueta y chambergo, discutiendo sobre el libre albedrío en plena llanura de Castilla.

—Pasa por nosotros un hálito de vida franciscana —me decía, hace un año, Ortega y Gasset.

IX

El derecho a la locura

Los pintores delirantes han negado hasta hoy a Madrid la comunión de la locura. Picasso ¿se acordará de España? ¿Piensa alguna vez en Castilla?¹ No: en sus cuadros nunca he visto las colinas moradas, las mesetas claras donde se destaquen, entre los revuelos de la capa negra, las caras de rapiña y de éxtasis. (Recordaréis que Zuloaga, cuando pinta retratos de gente «europea», pone siempre al soñar de frac —para recordar que no es español—, pero sobre el fondo invariable de la meseta castellana o las colinillas cantábricas, bases geográficas de su alma.)

Cuando el mexicano Diego Rivera expuso en Madrid cuadros cubistas, hubo que pedirle que, al menos por respetos de policía, no exhibiera en el escaparate sus pinturas. Cierta retrato que estuvo expuesto en la callecita del Carmen por milagro no provoca un motín. ¡Dioses! ¿Por qué no lo provocó? ¿Sus amigos lo deseábamos tanto! Adoro la bravura de Diego Rivera. Él muerde, al pintar, la materia misma; y a veces, por amarla tanto, la incrusta en la masa de sus colores, como aquellos primitivos catalanes y aragoneses que ponían metal en sus figuras. Pintar así es, más bien, desentrañar la plástica del mundo, hundirse en las fuerzas de la forma, acaso intentar una nueva solución al problema del conocimiento.

¹ Escrito hace muchos años. Hoy Picasso pinta y vive para su España.— 1937.

Y con todo, y aunque los críticos hablaron bien claro, había lugar a esperar que el público fuera cauteloso, aun sin saberlo. Que, al enfrentarse con los cuadros, obrara el resorte de la raza. A sus ojos se desplegaban las telas como retos, como acertijos, como aventuras peligrosas. Y ¿quién será el caballero español que no se sienta atraído por el reto, por el acertijo y por la aventura peligrosa? («Levantarse han las tablas, y entrará a deshora por la puerta de la sala un feo y pequeño enano, con una hermosa dueña que, entre dos gigantes, detrás del enano viene, con cierta aventura hecha por un antiquísimo sabio, que el que la acabare será tenido por el mejor caballero del mundo.» *Don Quijote*, I, XXI.)

Además, algo de español tiene en sus orígenes el cubismo, dejando aparte la nacionalidad de Picasso y el españolismo del Greco y sus humanas columnas vibratorias. Ha poco, Eugenio d'Ors lo decía: ¿quién más español que don Francisco de Quevedo y Villegas, ni quién más cubista? Él, Gracián, todo el conceptismo, y aun el mismo Góngora —aunque éste por procedimiento distinto— nos da ejemplo de esa visión rotativa y envolvente que domina, que doma al objeto, lo observa por todos sus puntos y, una vez que ha logrado saturarlo de luz, descubre que todo él está moviéndose, latiendo, arrojando comunicaciones —como los átomos del filósofo materialista— a los objetos vecinos, y recibéndolas de ellos.

No se sacia el observador con la silueta de un instante si no es para fines de «sutilización». Quiere, a la vez, todas las siluetas posibles del objeto, dentro del espacio infinito. ¿No es así, en efecto, como nos impresionan las cosas, como viven en la imaginación y el recuerdo? El pintor se arriesga, pues, a desdeñar el dato naturalista, por inexistente; y así, de la fisonomía —tal el caricaturista— sólo conserva los signos expresivos: la rueda de un ojo, la cruz de las cejas y la nariz, el corazón de la boca; mientras que, por sucesivas representaciones o curvas de natural elocuencia, arroja

sobre la tela algo como un jeroglifo del movimiento o como su esquema geométrico y, en los instantes de intuición, algo que es ya el ansia de moverse.

Ese gran acertijo estético, la novela picaresca, nos ofrece ejemplos constantes de visión íntegra y dinamista. Mateo Alemán —representativo, si los hay— sabe que un objeto en movimiento se multiplica: por ejemplo, unos justadores le aparecen con «sus lanzas en las manos que, vibradas en ellas, parecían juntar los cuentos a los hierros, y cada asta cuatro». Los ejemplos abundan y están al alcance de todos. Yo escribo ahora lejos de mis libros y los aludo por recuerdos y notas. Parece que Gracián ha trazado el movimiento de un hombre que se arroja por un balcón, mientras caen, flotando, unas hojas de papel por el aire: no sé si en el *Político*, si en el *Discreto*, más bien creo que es en el *Héroe*. Y en el terreno psicológico, ¿no pertenece al mismo género de audacia o de verdad el trazo siguiente? Le han robado a 'Guzmán de Alfarache' su capa. Veamos lo que hace: «Busqué una cañita que llevar en la mano. Parecióme que con ella era como llevar capa... Servíame de sustentar el brazo para dar aliento a los pies.» Unos objetos, unas emociones, unos sentidos influyen en otros, dando una impresión total, envolvente, de nuestra actividad psicológica.

Pero Madrid no quiso recibir la comunión de la locura.

¿De suerte que en la tierra de Goya el delirio está hoy prohibido? Y si, como quiere Wilde, los pintores impresionistas han inventado las brumas del Támesis ¿no habremos de creer que Madrid es hijo de Goya? ¿De dónde pudieron salir esos mancos y cojos, ciegos, bicos, tuertos, gigantes, enanos, mudos, corcovados y patizambos?

Madrid, corte a un tiempo mismo severa y fácil, no quiere consentir la locura.

—¡No poder salir por esas calles vestido de Harun-al-Raschid —me dice Ortega y Gasset en un rapto de espontaneidad.

Y en verdad, mal haya ese realismo prudente que sólo os permite mostrarme la mitad de la cara. Obligado está, quien vive entre cautos, a girar en derredor de ellos con todo el recato de la luna, que sólo nos deja ver su hemisferio muerto, su hemisferio convencional. Y ¿quién duda que lo mejor se lo deja en el hemisferio invisible?

Personalidad es elección. La elección supone variedad y supone contradicción. Donde no hay un sí y un no ¿cómo escoger? Donde se os impone un hábito externo de conducta, no hay, por cierto, personalidad. Y todo nuevo hábito es, en principio, una locura.

Y mi corazón ha estado siempre con el que inventa un hábito nuevo, un nuevo ensayo biológico que imprima, para siempre, una transformación en la especie. Bernard Shaw habla con deleite de las agitaciones domésticas, producidas en una familia burguesa y amiga del encierro, por una hija que sale aficionada al teatro y a los espectáculos. Para estas gentes tenemos una frase rancia y sabrosa: la hija «les salió novelera». De hoy más, no habrá quietud en la casa; señor padre descuidará su reuma y señora madre tendrá que abandonar la cocina. ¡Oh, ráfaga salutífera, oh aire fresco! *La hija les salió novelera*. El golpe del viento ha abierto de pronto la ventana. (Fuga de microbios por los rincones. No nos cabe el corazón de alegría.)

Hay que ser descontentadizos y exigentes; sólo renovándonos vivimos. El modisto de la Rue de la Paix sabe que el amor se disolvería si él no inventara, para nuestras mujeres, el nuevo modelo de la estación. Por la Castellana, a la hora más vaga de la tarde, flotan unas figuras ligeras de mujer: todas vestidas con las exigencias de la estación, todas renovadas por la primavera, parecieran recién llegadas, recién exhaladas al mundo, nuevas y nunca vistas. Ésas no son, ésas no son las mujeres del otoño ni del invierno: son unas mujeres

traídas por la primavera y por el verano, nacidas de sus flores. Sin ellas se acabaría el amor. Sin ánimos nuevos de locura, pararía la tierra, cerrarían sus ojos las estrellas. ¡Las estrellas! A riesgo de que se adormezcan, hay que sorprenderlas todas las noches con iluminaciones nuevas.

—Un nuevo escalofrío has inventado —decía Victor Hugo a Baudelaire. No se puede hacer mayor elogio.

Inventad un nuevo escalofrío. ¡Ea!, ¡Valor de locura, que nos morimos! Esta noche, al volver a casa, romped dos o tres jarros de flores, ordenad que abran las ventanas y enciendan a incendio todas las luces. Y cuando el ama, toda azorada, os pregunte qué fiesta es ésa, le diréis:

—Hoy celebra un nacimiento mi alma: ¡le ha nacido, le ha nacido una hija novelera!

X

Ensayo sobre la riqueza de las naciones

La riqueza de los pueblos depende del tipo de su moneda. El franco ha creado en Francia la virtud del ahorro; el *sou* ha creado la *tirelire*. El hábito hace al monje y, como la atmósfera se pliega a las rugosidades del suelo, así el espíritu a la materia.

A moneda grande —el dólar—, pueblo rico y derrochador. El yanqui gana mucho y gasta mucho; lleva el dinero en los bolsillos del pantalón, para que resuene al andar; su dinero es místico y cabalístico: hay tanto dinero, que se enfurece de comercio, como la abeja de amor con la abundancia de machos; el suyo no es el dinero lento y disciplinario del francés. El yanqui asegura que gana el dinero por magnetismo, por religión, por estafa, por apuesta. El francés, por constancia y por sacrificio: grano a grano, hincha la gallina el papo.

La unidad grande hace que el gasto parezca pequeño. Considérese que diez dólares son cincuenta francos. Para gastarlos, esfuerzo cinco veces menor que para gastar cincuenta francos. Lo del proverbio griego: el desliz del pie del gigante es carrera para un enano.

Si, por el contrario, la unidad fuere, más que pequeña, diminuta —el real portugués—, crearía un concepto absurdo de las dimensiones, torciendo las armonías e irritando, sin objeto, la imaginación. ¿Quién podría medir a palmos la cintura de la tierra?

Mas cuando —última hipótesis— la moneda es llanamente mediana, como el peso mexicano, entonces el pueblo está condenado a la pobreza: gana poco y gasta mucho. Todos los términos medios juntan los defectos de los extremos.

La peseta es tanto como el franco. España ¿por qué no está rica? ¿Por qué está la peseta enferma? (La guerra le ha dado una salud pasajera, engañosa.) ¡Largo de explicar!

La compra-venta no puede ser causa de la riqueza: es un mero círculo vicioso. Si gasto con la mano derecha lo que gano con la mano izquierda, quedo como antes. Si ahorro, es para gastarlo mañana o pasado; y, en algunos siglos, la misma moneda ha rodado toda la circunferencia dialéctica sin enriquecer a nadie, aunque dando a todos un instante de regocijo; pero esto será enriquecimiento del alma, que no del cuerpo.

No, el verdadero medro y la pérdida verdadera no vienen del precio de las cosas, no vienen de la ley económica o del acto necesario. ¡Toda la ciencia económica se rige, precisamente, por una ecuación: oferta=demanda! El medro para unos, la pérdida para otros, vienen del acto gracioso, imponderable: la propina. No gasto en mis compras, que mis ventas me equilibran de ellas; gasto en las propinas al comisionista, al vendedor, al interventor, al portador, al cobrador. (El medro multiplica los entes: nuevo principio de Occam.)

Y como existe una clase social para la que ya no hay propinas, ésa paga el precio de la vida. ¿Cómo? Con la riqueza que inventa. En el principio, el dinero brota de la frente: las clases creadoras piensan el oro, y el oro llueve en propinas hacia los bolsillos de la gente.

¡Y España no recibe propinas! ¡Y los que debieran pensar el oro, dejan de pensar, por inútil! Lejos de nos, decía aquel sabio, lejos de nos la peligrosa innovación de pensar. Si el de abajo exigiera propina, se oxigenaría el ambiente económico; habría que pensar mucho arriba, y se enriquecería la nación.

Queréis darle algo al mozo en los toros:

—Basta, ya me ha dado su compañero —os dice, empobreciendo al país.

Tenéis que cambiar un billere para dar la propina a un cochero:

—¡Por mí no vale la pena que usted se moleste! —y echa a andar el caballo.

—¿Qué váis a ver pueblo a cierto café de los arrabales? Y el camarero, confuso de recibir una propina excesiva, se sonroja visiblemente, cree que os ha robado y, tratando de corresponderos, lanza en vuestro honor, en el piano eléctrico, esa desesperante rapsodia de Liszt...

Volvéis de la calle desganado, la salud quebrantada a los destemplados resuellos del Guadarrama; coméis mal, casi nada. Y aunque el gasto ordinario está hecho, vuestra cocinera se empeña en no recibir más que el precio de lo estrictamente ingerido.

Así no se va a ninguna parte. Si esos políticos quieren enriquecer al pueblo —es irremediable— que lo prostituyan.

Pero ¿y la limosna española? ¿No hace aquí funciones de propina? ¿No es, por ventura, en España donde vive de limosna todo el que quiere, aun cuando lo pueda ganar? ¿Dónde, como dice Acevedo, darían limosna hasta al Hércules Farnesio, si les alargara la mano?

No, limosna no es propina. El mendigo se come la limosna; vive, también, en el seno de la compra-venta, y gana su vida tan legítimamente como cualquiera. El que exige propina, en cambio, es un camarero, un médico, un presidente de la República, que se ganan ampliamente la vida con su oficio, y en cuya casa la propina —innecesaria— va formando pilas y torres, atestando ringleras, hinchando medias de lana y engordando el forro secreto del sillón.

* Recordemos la fábula de las abejas, de Mandeville, siglo XVIII.—1955.

XI

Voces de la calle

Como la pipa de Mallarmé engendra un viaje, así me resucitan las ciudades en un ruido, en una tonada callejera.

¿No es Kipling quien habla de los olores del viaje? El tufo de camello en Arabia, el vaho de huevos podridos en Hitt, junto al Éufrates, donde Noé rajó las tablas para el Arca; de pescado seco en Burna — todos reducibles a los dos olores elementales que poseen lo que el inglés llama *universal appeal*: el olor de la combustión y el de la grasa que se derrite; el de aquello en el que el hombre cuece sus alimentos, y el de aquello en el que los guisa. Habláis de eso — observa Kipling — y la compañía comienza a roncar, cual los gatos con la valeriana; cada quien recuerda sus experiencias y, como se dice en los libros, «la conversación se hace general».

El oído posee la misma virtud de evocación. Los gritos de la calle contienen en potencia una ciudad, como el S. P. Q. R., o como el pellejo de la res de Cartago.

—*Haricots verts!*

Miro una humanidad opulenta, roja, rubia, los lomos doblados, empujando el carro de verdura por aquellas avenidas de París. Oigo las coplas de los cantadores de mi calle: el del lunes, picante, oportuno, la voz gruesa; el del jueves, escuálido, inservible, con un cuchillito de voz que taladra el tímpano:

—*On dit, on dit...!*

El del sábado, un muchacho de insolente cara, a quien lleva de la mano su madre, y que echa unos

alaridos agrios como si escupiera astillas de metal. El órgano del jorobadito que hace llorar, gimiendo en la niebla sus dulzuras. El tirolizante que vibra sus maravillosos ecos en medio de la indiferencia de París, como aquel tamborilero de Provenza que dice Daudet («Tu-tu, pan-pan!»); y el declamador patriótico de los últimos días, anciano severo, cano, barbado, verdadero Miembro del Instituto, vestido de negro y con dignidad:

*Sonnez clairs, sonnez cymbales:
On entendra siffler les balles!*

En tanto que pasea la calle —la izquierda en el corazón y la diestra en alto—, le abollan la chistera unas monedas de cobre arrojadas desde los balcones por invisibles manos.

En otro tiempo, por las calles de mi país, seguí atentamente las modificaciones de cierta tonada popular, al pasar de una esquina a otra. En mi casita del Fresno era rotunda, ondulante; en mi casita del Cedro, caricaturesca y angulosa, más allá, se opaca, se funde con otra, muere al fin.

Monterrey, toda mi ciudad de sol y urracas negras, de espléndidas y tintas montañas y de casas bajas e iguales, toda vive en aquellos gritos de sueño y de mal humor, vaporizados en el fuego de las doce:

—¡Chaaaramusqueroooo!...

Y aquel encantador disparate:

—¡Nogada de nueeeez!...

San Luis Potosí es un toque de cuerno: cuando visité esta ciudad, los conductores de tranvías usaban unos cuernecillos del tamaño del puño. Oigo el cuerno y, en una curva de rieles, veo un tranvía que aparece y desaparece... San Luis ciudad fría: la niebla sobre la alameda, confundida con las humaredas de la estación, en que los pájaros se ahogan.

El último día de Veracruz me persiguió por toda la ciudad el grito de un frutero. Allí resuena la voz como dentro de una gran campana; la tierra es de cobre bajo el sol... Tráfago del puerto.

Madrid está llena de canciones: por cada una de mis ventanas miro otras quince o veinte, y en todas hay una mujer en faena, y de todas sale una canción. La zarzuela de moda impone coplas, estropeando a un tiempo la espontaneidad y la tradición. Todo este año me ha rascado las orejas *El amigo Melquiades*.

XII

Las roncás

Blusas rojas, pañuelos verdes al cuello; la falda, como quiera.

Esas hembras de voz tan ronca, de fáciles cóleras, son todas hembras, todas conscientes de la maldición. Andan con un ritmo animal, pisan el suelo de verdad, usan unas alpargatas planas. De allí que la cadera, siempre en juego, sepa quebrarse graciosamente; pero casi siempre se desarrolla en exceso con los años, y esas mocitas terribles de quince se pierden al crecer.

Mujeres trompos, mujeres ánforas. Siempre van a la fuente: qué sé yo si quiebran el cántaro. El botijo les es natural, como el espejo o la manzana a la diosa. Lo han criado en sus curvas, lo han brotado de sus cinturas; lo abrazan al pecho y se balancean, mirando fosco, como si abrazaran a un amante. Cuando van a llenarlo a la fuente, todo el mundo puede pedirselo y echar un trago al aire. Entonces hacen corro para comadrear, hablan de tarabilla, carcomiendo todas las palabras, a pie quebrado, transformando las consonantes para tropezar menos en ellas, con instinto y con natural majeza.

Y hablan ronco, ronco, echando del busto una voz tan brava que nos desconcierta y nos turba. Y aguantan, si las miramos, y hasta gritan algo: acuden al reclamo siempre. Y contestan el requiebro, prestas, en una lengua hueca y convencional que las defiende mejor que los pudores.

¿Qué quieren? Quieren que nos maten. ¿No es eso amor? Quisieran devorar al macho, apropiárselo íntegro, como la hembra del alacrán. Cercenarle la cabeza, como la araña, al tiempo de estarlo embriagando: mascullarlo, desgarrarlo, echarlo a la calle a puntapiés, tembloroso todavía de caricias.

XIII

Canción de amanecer

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

Oigo entonces lo que sólo entonces he oído: caricias de una madre a un pequeño. Por esas calles del pueblo no es fácil sorprender ternuras: vence mujeres con hijos colgándoles por la cintura y los brazos; pero maldicientes, rabiosas:

—¡Hay que ver! ¡Hay que ver la guerra que dan los críos!

Y mojicón por aquí, cachete por allá, infierno de chillidos y cólera. La mujer del pueblo vive aquí de la cólera. Ellos son más mansos en el trato. Ellas, broncas, iracundas siempre. Y hasta para acariciar al hijo ¡tanta aspereza! ¿Sabéis lo que se oye por esos arrabales?

—¡Te voy a pegar en el culo!

Ésta es la caricia que muchas mujeres del pueblo dedican a sus hijos. En el trato con los niños se oye sin cesar esta palabreja que parece consagrada al mundo infantil.

Mi vecina, en cambio, es toda de miel al amanecer. La hora sin trabajo, la hora de su corazón. Oigo los besos, y oigo unas palabras tan dulces que me hacen pensar en mi tierra:

—¡Mi rey, mi ángel! ¡Mi rey, mi ángel!

Y al fin —cuando ya no cabe en el pecho la ternura— brota una canción. No es bella su voz; pero es de animal exacto; funciona bien, y produce con precisión todas sus notas, con una claridad de tímpano. Es la más hermosa canción de España. Me llegan algunas frases destacadas: un lenguaje claro, giros bien casados, bien cocidos, vieja lengua del pueblo, con unos gerundios que danzan y unos espesos relativos... Si quiero recordar la tonada, zumba vagamente a mis oídos, y al fin se escapa.

Canta, canta la clara voz. El sueño entra y sale. Abro los ojos. Cierro los ojos. Bailan unas moscas en la luz.

XIV

La prueba platónica

Amarás un objeto bello, una flor, un crepúsculo, una mujer o un canción, y el amor general de todos los objetos particulares hará que los ames sin desearlos, con perfecto desinterés: la flor se está bien en su tallo; el crepúsculo, en su tarde de otoño; la mujer, en su sabroso misterio; la canción, en la vaguedad del aire. Y entonces irás descubriendo que amas en las cosas algo superior a las cosas: la belleza en sí. ¡Dichoso, bienaventurado mil veces quien pudiera contemplarla directa, pura y desnuda! Amarás entonces una idea: la Idea. Los sentidos te habrán sido tránsito para llegar a lo que sólo se gusta con el alma.

Así predicaba a Sócrates una mujer de Mantinea cuyas doctrinas recoge Platón piadosamente. Y como el pasar de las esperanzas abstractas a las realizaciones concretas no sea más que el paso de la juventud a la madurez, este retorno al cielo abstracto (un cielo ya no de esperanzas, sino de recuerdos) es como un retorno a la juventud, un retorno eterno a la virginidad. No ya la virginidad frágil, palpitante, de los primeros días, anhelosa de desgarrarse. Sino una virginidad firme y dura, como el cristal, transformación definitiva de todas las fuerzas sensuales en espíritu.

Por eso el recuerdo de la adolescencia puede caer cerca del recuerdo del romanticismo, al menos en aquellos de sus aspectos que evoca el canto *A Teresa*:

¡Una mujer! En el templado rayo
de la mágica luna se colora...
Mujer que nada dice a los sentidos...
Es el amor que al mismo amor adora...

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

Cada una tiene su aroma,
una es cisne, la otra es paloma

¡Oh Lope, terco enamorado! ¿No ves ese tropel de
mujeres? Bien dijiste tú que con las plantas pisan los
deseos: añicos los están haciendo, conforme pasan.
Pero bien decías también que «es triste caso andar a
conocer voluntades nuevas, nuevas sábanas, nuevos
alientos y, por decirlo a lo pícaro, nuevos *tómalo, mi
vida*». El cansancio nos va ganando: cada una tuerce en
un sentido nuevo nuestros apetitos, y al fin os invade
una somnolencia, una resignación, un amor general de
la belleza de todas, sin deseo concreto que lo perturbe.
La última que se acerca os consuela de la que se acaba
de alejar. Y por eso Torres Naharro, poeta del siglo
XVI, le decía al Amor:

Ya las saetas que envías
no tocan las carnes mías,
unas sobre otras cayendo.

Y un siglo más tarde, Góngora se quejaba:

Tan asaetado estoy,
que me pueden defender

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

Es así también como la sensualidad del Boccaccio,
ya fatigada, se redime de la venenosa Venus Terrestre
a los encantos de la Venus Urania. Las siete ninfas
florentinas deshilan, en torno a la fuente, las madejas
de sus historias, y el rudo cazador Ameto se va ena-
morando de la última que habla, como verdadero hijo
de los sentidos.

Al cabo, de los siete amores nace como una celes-
tial resonancia. Las siete ninfas deseadas resultan ser
las siete virtudes, y baja entonces por el aire, con las
palmas abiertas, aquella del cuerpo luminoso, coronada
de astros, de quien todos nos acordamos, y a la que
estamos anhelando volver.

XV

El curioso parlante

En estos días de preocupaciones internacionales, el Ayuntamiento de Madrid, con amable inspiración, ha levantado un monumento a Mesonero Romanos.

Hoy todos somos cosmopolitas. Estamos en Lovaina, en Reinas, en Dunkerque; junto al cañón o en el aeroplano, con los defensores del fuerte, con nuestros hermanos de las trincheras; en todas partes, menos en la ciudad que habitamos, para la que ya no tenemos ojos. Mesonero Romanos sólo tuvo ojos para su ciudad, y es como un genio tutelar de Madrid.

Poseía el instinto del castor: construir ciudades. Durante el día proyectaba nuevas plazas y calles, y fundaba cajas de ahorro. Por la noche, describía las escenas sorprendidas durante el día. Era el hombre municipal. Y no hay que burlarse de la emoción municipal. ¿No es ella la prenda de toda humanidad que ha aprendido a edificar su morada? En cuanto el nómada planta en el suelo su cayado, su hembra deja caer al hijo que llevaba a la espalda, y nace el anhelo municipal. Todos, todos lo hemos padecido: quien nunca haya firmado alguno de esos memoriales en los que los vecinos piden el pavimento moderno o el alumbrado eléctrico para su calle, que arroje la primera piedra.

Cierto: hay una casta de hombres para quienes la ciudad en la que viven no tiene existencia real, ni la calle donde está su casa, ni aun su casa misma. Han perdido los ojos. Se ocupan constantemente en devolver al caos todos los objetos que la energía espontánea de

las retinas había logrado discernir. Son sociólogos: el mundo se les disuelve en leyes generales. Son incapaces de averiguar y de retener los datos que más de cerca les incumben, si no es para hacerlos desaparecer prontamente, reintegrándolos en el cuadro del universo. Saben que hay causas, productos y seres sociales; pero nunca saben lo que sabía Mesonero Romanos: que su barbero se llama Pedro Correa y es natural de Parla, tiene veintidós años, y su padre era sacristán del pueblo. No son curiosos. Posible es que lleguen a escribir buenos libros, pero su trato personal será siempre cosa abominable.

El «Curioso Parlante», en cambio, todo lo ve y todo lo cuenta, vagando por esas calles —cualidad genuina—. Andar callejeando como los perros y detenerse a hablar por las calles como los propios 'Cipión' y 'Berganza' ¿no es de españoles? Española sería andante le ha llamado a eso un cronista, al observar cómo Canalejas («a quien acabó de matar un desdichado») murió perpetuando la tradición castiza de callejear llanamente, sin otro fin que el de tomar sol. Y en España se escribió aquel entremés de *Los mirones*, donde unos estudiantes se asocian con el desinteresado objeto de sorprender y referir sucesos callejeros.

En Madrid todo sitio público tiende a convertirse en Casino y Tertulia, en centro de curiosos parlantes. A veces, estos casinos no tienen más que un socio: en los bancos de los paseos, por ejemplo. Mas no importa, porque la tertulia va implícita en el curioso parlante, que la trae a cuestras por dondequiera, a modo de nuevo misterio teologal.

El extravagante autor de *El doctor Lañuela*, aquel Ros de Olano, amigo de Espronceda (uno de los muchos «raros», de la literatura española), cuando llegó a cazador jubilado, porque, de viejo, lo jubilaron sus piernas «sin sujeción a tal o cual artículo de la ley de caza», acostumbraba reunirse con otros viejos cazadores en la armería de su amigo Arenas, para hablar de sus buenos tiempos. He aquí un ejemplo de tertulia entre varios.

Pero otras veces —nos cuenta en sus *Episodios militares*— «llego desde mi casa a los jardinillos de Recoletos, me siento a la espera: cato que pasan gentes y, llevado por el hábito de apuntar con la escopeta a todo animal silvestre, cierro el ojo izquierdo, atisbo con el derecho, y veo cómo me pasan por la mira piezas de caza urbana... la codorniz junto a la chocha, la perdiz con el sacre, el pollo de alcarabán con las torcaces, y hasta la garduña, al rastro de la liebre y del conejo». Y he aquí un ejemplo de tertulia de un hombre solo. Porque este curioso parlante no está solo en verdad; y, desde el banco de Recoletos, sigue sumergido en plena charla de casa Arenas, ponderando el equilibrio de un arma, el olfato de un perdiguero, y éstos y los otros hechos hazañosos de su cinegética juventud.

El «Curioso Parlante» resulta, pues, representativo de su ciudad en toda la fuerza de la palabra. Hay que ir a él para conocer a Madrid.

En un museo que nadie visita —el Museo de Artillería— existe un plano-relieve de Madrid en la primera mitad del siglo XIX. El trazo de la Villa y Corte no ha cambiado, por más que la alarguen aquí y allá los barrios nuevos. Aún es posible dar con el Madrid de Mesonero Romanos. Está, salvo la demolición de algunas iglesias y cuarteles, intacto y como emparedado vivo dentro de la nueva ciudad: lo ampara un buen genio; perdura, como los libros en los que Mesonero lo describe.

XVI

Valle-Inclán, teólogo

Súbitamente. Don Ramón María del Valle-Inclán ha pronunciado, en el Ateneo, una conferencia teológica sobre el «quietismo estético». Súbitamente: ¿qué conexión puede tener el asunto con la hora actual, como no sea una conexión negativa y paradójica? ¿Acaso la reciente exposición de pintores le hizo volver sobre las contiendas del dinamismo y del quietismo? Él, por lo menos, no lo confiesa. Habla como si viniera de otro mundo: ¡como si no supiera lo que nos está sucediendo! Es decir —insisto—, súbitamente. Habla para negar el movimiento, y todo, ante sus ojos, está moviéndose, pintándose y borrándose, como los juegos de niños en la arena que decía Heráclito! Acaso ese mismo estrépito lo ensordece; acaso el movimiento absoluto que nos embriaga ha acabado por asentarse en su ánimo con una impresión de constancia, de quietismo.

UNA CONFERENCIA TEOLÓGICA: ¿Qué nos importa, en efecto, el pretexto estético a que el conferenciante se acoge? Estético tiene que ser siempre su procedimiento, literarias sus alusiones, artísticos sus recuerdos, porque todos hablamos el lenguaje de nuestro oficio. ¿Qué nos importan sus fugaces definiciones del clasicismo, ni qué sentido pueden tener? No es eso lo importante. Tampoco lo es la falsa combinación que ensaya entre dos o tres teorías modernas, y ya viejas, y dos o tres teorías antiguas y eternas. En rigor, lo que

nos seduce es el «teologismo» nativo de su discurso. En esta nación de teólogos armados, el Manco de Madrid cumple un sacerdocio renovando el prestigio de las argumentaciones sobre el Paraclete. Y, por geometría, por matemática, con constante referencia al punto, la línea, el círculo y la esfera, emprende —*coram populo*, ante un auditorio de Ateneo— la exposición del misterio del Espíritu Santo, la homilía de la Trinidad y la definición de los Pecados Mortales.

EN EL ATENEO. La sala está llena y hay más mujeres que hombres, como sucede ya siempre en este mundo. (¿Por qué, amigos míos, por qué?)

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

Habla bien, conoce la nigromancia española. Es galante: ofrece la teología en bombonera. Pero no sólo hace de abate florido, no: una vez traspuesto el preámbulo, sus ojos comienzan a centellar, su voz se torna cálida, y su mano de cera, más elocuente aún que sus palabras, dibuja y discorre continuamente una curva rítmica, isócrona, trascendental. La mano va y viene. Por momentos, el índice parece alargarse para apoyar un corolario que se quiere escapar. Otras veces, se despliega aquella larga aleta de pez y azota el aire, o bien se ostenta como un plano de proyección para las ideas. Lanzadera metafísica, la mano va y viene. La cara es fecunda como una cifra, y la mano desenmadeja las infinitas connotaciones de la cara.

Afronta el absoluto sin caer en el ridículo. Cuando habla de la muerte, lo hace con conocimiento personal, asumiendo la responsabilidad de haber estado muerto algún día. Aconseja olvidar, después de aprender y conocer, para no conservar más que el olor del conocimiento. Hagamos —decía el quietista Miguel de Molinos en el siglo XVII— como la nave que, llegada a puerto, olvida el oficio de la vela y del remo. Busca nuestro teólogo una ilustración a la doctrina: se acuerda de Velázquez. Lo imagina trabajando en su galería de Palacio, a toda hora de la mañana y de la tarde. No pinta la luz accidental, la que pasa, la que no existe; no pinta el acaso dinámico del momento, y ni repara en «el flemón que le salió aquel día al buen señor». Pinta lo estable, pinta la luz general, pinta el día, pinta el tiempo. Y, para llegar a esta comprensión de lo estático y lo perenne —así como el místico árabe, tratando del éxtasis, aconsejaba entregarse al movimiento giratorio—, él aconseja mirar las cosas en el recuerdo, evocándolas con razón quieta de amor.

Afronta la definición de los enemigos del alma: el mundo parece con los ojos que lo contemplan, es una creación de la luz. La carne parece con la carne. ¡Pero el Demonio! El orgullo, el amor y el aborrecimiento, los pecados anteriores al hombre, anteriores a Adán, son los únicos que nos eternizan. (Por el auditorio ha corrido un temblor. No se oyen aplausos, sino resuellos agitados.)

Afronta la definición de la obra creadora. Compara al hombre con el animal porque, como éste, produce imágenes que se le parecen; pero lo compara también con el ángel porque, como éste, produce acciones. Y aquí, al hablar del sexo de los ángeles y establecer que toda obra de arte es un andrógino, nos ha recordado a Anatole France cuando glosa a los filósofos griegos y a los Padres de la Iglesia; pero también nos recuerda (él no se asombrará de oírlo) al Padre Feijóo.

Afronta la definición de la magia. ¿La magia? El conferenciante vacila... lleva la mano a la frente,

como si se acomodara la tala de la cabeza (un nuevo escalofrío ha corrido por el auditorio) y dice con voz sofocada:

—¡Voy a ver si puedo explicarme!

La magia es, en uno de sus aspectos, aceleramiento de la vida, nueva carga dinámica en el dinamismo de la vida: Don Illán el Mágico ha visto desfilar la historia en un segundo, y en el reflejo de unas redomas hemos leído todos nuestros años por venir.

Valle-Inclán el Mágico nos ha hecho vivir varios siglos de vida intensa en media hora:

Tengo la sensación de que siento y que vivo
a su lado, una vida más intensa y más dura.

Después de la conferencia, a la vez que una emoción de linda y preciosa finura, nos llevamos el sabor de algo áspero, bronco y hasta salvaje. ¿Qué ha sido ello? Lo diré: ¡la manga vacía!

LA MANGA VACÍA. Como esos despertadores que vibran y brincan al disparo de una potente maquinaria. Aquel frágil ropaje humano ha vibrado y ha brincado también sacudido por una idea más grande que él. Entonces, al abrirse la mano derecha como un ala, al desarrollarse el brazo derecho como un remo en una tempestad, el muñón izquierdo se ha erguido, trepidando al aire —con una elegancia ya sangrienta— una manga vacía.

XVII

Giner de los Ríos

Se le recuerda como un viejecito pequeño junto a una estufa: como un viejecito siempre joven. Un alma fina de rondeño, una aristocracia nativa disfrazada con un traje vulgar. Es tan suyo, les pertenece tanto o es tanto lo que ellos le deben, que resulto intruso al evocarlo.

Era un krausista derivado de Sanz del Río, un profesor de Filosofía del Derecho, un escritor, un liberal. Pero nada de eso es importante: era un hombre de temple apostólico. ¿Su fuerza? La sonrisa. Desconfiad —hallo en el libro de mis proverbios— de la puntualidad de aquellos que adelantan el reloj, y desconfiad de la energía de los que se encolerizan. En efecto, la amabilidad es la mayor fuerza y la mayor disciplina.

Era hacendoso: aseaba él mismo su cuarto. Era un religioso; más bien un místico, pero a la manera española: cargado de ideales prácticos y positivos. La buena tradición española quiere que la práctica y la mística broten juntas, como en la actual filosofía pragmatista. Santa Teresa fundaba monasterios y los sabía regentar. ¿Qué dice a sus hijas de devoción? Oídla: «Entre los pucheros anda el Señor.» ¿Qué entendía ella por acercarse a Dios? Algo como realizar una empresa, como llevar a buen término una campaña, como ganar una partida de ajedrez. «Daremos mate a ese Rey Divino», grita en un momento de entusiasmo. Y San Ignacio de Loyola es un personaje militar: es el militar. No es nuevo esto de que la tarea guerrera se avenga con la mística. James ha dedicado una hermosa página a

definir el misticismo militar: el soldado no tiene, no debe tener bienes terrenos; vive con el pie en el estribo y parte al menor llamado, sin mirar los riesgos, «como una flecha del anhelo». Porque el misticismo es condición de la vida activa.

En otro siglo, a este viejecito ágil le hubieran llamado San Francisco Giner. Y él mismo comprendía lo místico de su misión. Dicen que él ejercía el sacramento de la palabra, y que su función social era hablar. Hablaba —o mejor conversaba— de la mañana a la noche; y en los pocos ratos perdidos, quizá para aprovechar las ideas que el cansancio engendra de rechazo, escribía sus libros. (Pero los libros no debieran ser más que memoranda de la acción.) Hablaba para consolar a los afligidos: así, como suena y sin literatura. He oído a más de uno decir, cuando corrió por Madrid la nueva de su muerte:

—¿Y a quién llevaremos ahora nuestras dudas internas?

Y muchos son los que aseguran deberle todo lo que han llegado a ser.

Ministraba la confesión laica. Era bueno por profesión. ¿Sonreís? ¿No creéis en la profesión de ser bueno? ¿Pensáis todavía que el hábito no hace al monje? Rezagados andáis. Mas, tranquilizaos, era también bueno por espontaneidad generosa.

Ni siquiera le faltó sublevarse, como a buen santo español. Después de ganar una cátedra en la Universidad, renuncia a ella para unirse a los perseguidos. En el éxito no se adiestran los hombres; hay que probar antes el fracaso. Y así, de uno en otro ejercicio espiritual, prueba éxitos y fracasos, acatando plenamente el sabor de la vida. Desde el sesenta y ocho, con la revolución triunfante, influye en la enseñanza pública. Era su destino, era jardinero de almas. En setenta y cinco, con la restauración monárquica, vuelve a unirse a los perseguidos, y salva —huyendo como Noé en su Arca— la cultura romántica. El ministro que lo perseguía tiene un nombre medieval y eclesiástico: Orovio.

Orovio hace encarcelar en un castillo de Cádiz a Francisco Giner, presa de la fiebre. Francisco Giner rechaza el auxilio que le ofrece Inglaterra, porque «el gobierno español sabe lo que hace». Orovio flaquea: el santo es excarcelado, pero se le destituye de su cátedra. Vuelve el santo a Madrid: funda la Institución Libre de Enseñanza.

Y he aquí como tampoco le faltó fundar una orden. No sé bien si es una orden monástica, pero me parece que es una orden de caballería; aunque tal vez ambas cosas paran en una. Y de aquí proceden los nuevos caballeros de España. Los hombres del noventa y ocho —pléyade improvisada y callejera, hija de su propia desesperación— acaban por coincidir más o menos con él, que representa lo orgánico, lo institucional. La inmensa devoción del santo produce frutos por mil partes. «Influyó siempre —leo en un periódico— de una manera interna, pura e ideal en muchos movimientos y en muchas instituciones que nadie creería relacionadas con él.» Las instituciones que de él proceden directamente forman sin disputa el grupo avanzado de la cultura española.

Este hombre se ha multiplicado como una divinidad indostánica, para asilarse en el corazón de todos sus adeptos. Y desde allí funda y reforma. Porque —hay que subrayarlo—, como buen místico español, era des-contentadizo. (En el fondo de la mística, ¿no es verdad que alienta la herejía? Las prudentes madres superiores prohíben, por eso, a las pupilas, que cultiven el éxtasis.) Después del Concilio Vaticano, Francisco Giner se aparta de la Iglesia Católica.

Si Francisco Giner no está precisamente en el origen de todas las orientaciones actuales, es indiscutible que todos los hilos han pasado por sus manos. Su influencia personal es tan honda que abunda quien le deba hasta algunos de sus ademanes más habituales, y aquella manera de exclamar: «¡Por Dios, por Dios!» En las dos o tres conquistas de la gente nueva, él ha intervenido. Es a saber: en la política, sustitución de la listeza

por la honradez; en la ciencia, sustitución de la fantasía por la exactitud; en el trato humano, abolición de lo público teatral. (Los hombres se salvarán por la intimidad, por el trato de hombre a hombre.) En la instalación de la vida, sustitución del color local por la adecuación y por la higiene. ¡Cuánto hemos pensado —visitando los pabellones, los jardines, la biblioteca de la Residencia de Estudiantes— en el quevedesco pupilaje del Dómine Cabra que, aunque segoviano, podemos imaginar situado hacia la calle De Jácome Trezo, donde en fuerza de ayunar, al Buscón y a su señor don Diego se les poblaba el estómago de alimañas!

LOS CARTONES DE MADRID

SALVADOR DÍAZ



¿TENDRAS TU PROPIA COLECCION DE GOYAS, Y DÍAZ?









UFFICIO DI VENDITA Via S. Pietro, 10 20121 Milano Tel. 02/5831.1111	UFFICIO DI VENDITA Via S. Pietro, 10 20121 Milano Tel. 02/5831.1111	UFFICIO DI VENDITA Via S. Pietro, 10 20121 Milano Tel. 02/5831.1111	UFFICIO DI VENDITA Via S. Pietro, 10 20121 Milano Tel. 02/5831.1111	UFFICIO DI VENDITA Via S. Pietro, 10 20121 Milano Tel. 02/5831.1111
--	--	--	--	--

Be Somewhat Afraid
Takes the House Film



The campy house
machine, like the
animal, will always
find new victims

Be Afraid, Be Scary, Be Afraid



Be Afraid, Be Scary, Be Afraid

MADRID COOPERA!

¿CÓMO SE PUEDE HACER TANTAS ACTUACIONES?

CONCORTISOL







UNA LECTURA CRÍTICA

Valoración de *Cartones de Madrid*

Alfonso Rangel Guerra

Cuando en 1914 Venustiano Carranza ascendió al poder, uno de sus primeros actos de gobierno fue cesar en masa a todo el 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 sin más sustento que su capacidad de escribir. Después de realizar sus últimas actividades como miembro de la Legación mexicana en París, cruzó la frontera y se dirigió a San Sebastián, donde se encontraba ya su hermano Rodolfo, quien se había visto obligado a renunciar a su puesto en el gobierno del general Victoriano Huerta. Al llegar a San Sebastián dejó ahí a su esposa e hijo y tomó el tren rumbo a Madrid. Alfonso Reyes estuvo acompañado por el pintor Ángel Zárraga y en su *Historia documental de mis libros* relata que lo primero que escribió en Madrid fueron sus impresiones madrileñas, escritas sobre las rodillas y como visión primera de lo que acontecía en las calles de la capital española.

Debió ser sorprendente lo que vio suceder en las calles de los viejos barrios madrileños. Algo que no había visto antes en ninguna otra parte: la presencia de los mendigos que hacían su tarea de mendigar para comer. Esto fue lo primero que vio en las calles de la capital española, después de tomar una habitación en los hospedajes madrileños que encontró en la ciudad. Zárraga se fue a Toledo y Reyes se quedó en Madrid, lo que ocurre contándolo como sucesos extraordinarios por la característica de los personajes que hospedaban esos singulares sitios. Reyes se cambió a otra casa, y así va contando sus experiencias madrileñas. Así nuestro autor cuenta cómo salió adelante y cuáles fueron sus primeras amistades literarias. Entre ellas cabe mencionar a dos figuras importantes de las letras españolas: Juan Ramón Jiménez y Enrique Díez-Canedo.

“El entierro de la sardina” es otro de los textos del autor y relata este suceso típico de la costumbre madrileña que califica como acto de un triste carnaval sin música.

Siempre me intrigó el título de *Cartones de Madrid*. Pero recordé otro texto de Alfonso Reyes titulado “¡Oh, las palabras!”, donde reflexiona sobre los diversos significados que puede tener una palabra. Al acudir al diccionario, encuentro que *cartón* también significa dibujo o viñeta. Este es el sentido que la palabra *cartón* tiene en el título del libro de Reyes. Entre los textos, hay uno titulado “La prueba platónica”, y no hay mejor significación de dicha prueba, que ver, una tras otra, el desfile de bellezas femeninas por las calles de Madrid. Es imposible referirse a todos los textos integrantes del libro, pero quisiéramos dejar referencia a los mendigos que aparecen claramente retratados en las páginas de este libro, pues sin duda representaban lo más característico de los viejos barrios madrileños. Ejercer el acto de mendigar representaba sin duda una acción insólita y sorprendente, pues el arte de mendigar constituía una acción, evidentemente nueva como acción humana reveladora de los actos más inespera-

dos de los que eran capaces los mendigos de Madrid. El arte de pedir dinero en aquellos seres desprovistos de todo, menos de la imaginación, fue sin duda una tarea increíble para el mexicano que asistía por primera vez a la acción de mendigar. En las páginas siguientes encontramos otros perfiles, otras presencias de la realidad española de ese tiempo. Una es la figura de don Ramón María Del Valle Inclán, personaje sorprendentemente singular de la vida madrileña de ese tiempo. El otro es un personaje completamente diferente, figura sin duda representativa de la inteligencia y la acción humana. Se trata de don Francisco Giner de los Ríos cuya inteligencia se mostraba en su vida cotidiana, reveladora de la sencillez que caracterizó su presencia en la enseñanza y el ejercicio del diálogo, su valor primordial, que son el retrato espiritual de dos escritores españoles distintos uno del otro, como se refleja en las dos visiones espirituales que de ellos se ofrece. El primero se ocupa de don Ramón María del Valle Inclán, a quien escuchó dictar una conferencia en el Ateneo de Madrid, lugar a donde fue llevado sin duda, por el pintor Ángel Zárraga. Alfonso Reyes se pregunta qué lo movió a ocuparse de lo dicho por Valle Inclán en esa conferencia. Para explicarlo, Reyes expone un conjunto de ideas en las que va implícita la figura de Valle Inclán. Estas referencias al perfil espiritual del conferenciante aluden sin duda a lo propio y característico de la figura de Valle Inclán, quien al ocuparse de este personaje al que nombra como el “manco de Madrid”, se refiere a la manga vacía que lo representa significativamente como el sesgo que lo muestra a lo largo de la exposición, como una figura relevante del pensamiento español en ese momento.

La otra figura recogida en estas páginas de *Cartones de Madrid* es la singular presencia de don Francisco Giner de los Ríos, creador de la Institución Libre de Enseñanza, quien seguramente se identifica por su bondad, y que podría calificarse de santo laico; alguien que sin duda se identificó por poseer la virtud de ser

una persona dedicada a ejercer el uso de la palabra, abierto siempre a entender que la expresión humana permite alcanzar la dirección suprema del espíritu, es decir, la relevación de la conducta superior de la vida. Giner de los Ríos consideraba que la conducta humana podría entenderse cumpliendo el ejercicio de ser, es decir, la actitud de ser bueno. Tal visión se revelaba como la acción permanente de la bondad humana.

Lo sorprendente es que estas dos visiones, la de Ramón María del Valle Inclán y Francisco Giner de los Ríos, las expresó Alfonso Reyes cuando tenía la edad de 25 años, edad temprana de la vida.

Los *Cartones de Madrid* fueron los primeros textos que escribió Alfonso Reyes para sustentar su existencia y los envió para su publicación al *Heraldo de Cuba* y tuvieron una edición mexicana de A. Loera y Chávez. Finalmente, en 1937 y en Buenos Aires aparecieron como parte inicial del libro *Las Vísperas de España* editado por la revista *Sur*, que realizaba Victoria Ocampo.

Este libro, aparecido en Buenos Aires en 1937, mostraba una España reveladora de otras actitudes y otras presencias ajenas y distantes de la condición bélica imperante en ese momento.

La visión que mostraba este libro era la de una España ajena al conflicto bélico, era una España abierta a la esperanza y prodiga en testimonios de la vida español, singularmente representativa de otro tiempo y otra época. Sin duda, *Las vísperas de España* revelaban el ser y el actuar de una sociedad diferente que mostraba otro rostro y otra sociedad distintos, reveladoras de la tarea humana expresada en la vida cotidiana del suceder humano, y éste fue sin duda el propósito de ánimo a Alfonso Reyes en la publicación de estas páginas.

Una reacción brasileña a *Cartones de Madrid*

Tieko Yamaguchi Miyazaki

Desde el título —tarjetas, retratos, síntesis, cuadros de lo que se ha cosechado, de observaciones, rápidas, fragmentadas, y ofrecidas a otro— el libro es una invitación a una fruición que se confirma en los textos-tarjetas. (En verdad, crónicas en los más variados formatos, género en el que la literatura brasileña se hizo ejemplarmente rica.) Inmediatamente, se produce en el lector una respuesta equivalente a lo que ella, la obra, despierta. Y responder, reaccionar en los mismos términos, como en una conversación en la que a éste le cabe hablar igualmente y de sus cosas, suscitadas y resucitadas.

Cartones de Madrid, ya en el primer contacto, atrae visualmente por la portada de esta edición. A semejanza de lo que ocurre con el escritor en su estancia en la capital española en los años 1910, ella pronto nos devuelve a los años 60-70, por la imagen icónica de esa esquina famosa, de la avenida Alcalá con la Gran Vía. Todavía nos resuena en los oídos el taconeo producido de propósito en el pavimento, no en la acera, de la Gran Vía, para ampliar el espacio vacío envolvente, por eso mismo placentero, en esa Madrid que se ha vuelto tan amada. Un sentimiento de libertad de quien, saliendo de una estación de metro, debía llegar a una callejuela lateral cuyo nombre —Chinchilla— provocaba, y así repercute en el recuerdo, el sentimiento de acogida de una pensión familiar —de estudiantes y

músicos— cuyo portero —“sereno”— esperaba con su largo capote negro y su llave de San Pedro ante el portón de hierro, alto, de rejas negras. Caminando por la Gran Vía, sola, a las dos de la madrugada, una experiencia vivida con gusto, sensorial mismo, egoísta de quien se da el derecho de no querer saber de dónde venía esa seguridad de la calle despoblada, amenazada del lado de acá del Atlántico, en su país de origen. En el día a día de estudiante becaria, sabíamos de la dificultad en encontrar una obra, por ejemplo, de Blás de Otero, de la que conseguimos un ejemplar, hasta hoy celosamente preservado: *Para hablar de España*. A la que volvemos siempre, no sólo por los poemas, como para re-experimentar los sentimientos que nos llevaron a ese poeta, en el que encontrábamos eco de lo que nosotros mismos vivíamos con nuestro país, nuestra ciudad y nuestra universalidad.

Pero una Madrid de tiempo bastante anterior a la de Reyes. Y sobre ella quien nos da noticia es el autor de la Introducción, en 1989. Tal vez para intentar reproducir lo que él quiere expresar con “Y más concretamente, al efervescente Madrid de entonces” (19), Héctor Perea va listando las calles y los barrios donde vivió Reyes y por donde anduvo, tal vez nombrados por Reyes en sus tarjetas: Castilla la Nueva, Villa y Corte, Pradera de San Isidro, Salamanca, Ateneo, Alcalá, Atocha, Arturo Soria, Lista, José María de Torrijos, General Pardiñas. En el deleite de la lectura de esos lugares, no huimos de verificar cuáles de ellas, calles y avenidas, marcaron nuestra memoria afectiva, como la imagen de Alcalá / Gran Vía. Por otro lado, poblarlas de personalidades obliga a empeñar la imaginación en recrear la efervescencia referida. Y hoy, más que en el tiempo de la estancia de Reyes en España, mejor la condición de saber si eran o vendrían a ser realmente personalidades de relevancia. El nombramiento de varios de ellos nos devuelve a los tiempos de nuestros primeros estudios de hispánicos. Uno de ellos nos sorprende al aparecer como objeto específico de una crónica singular: Valle-Inclán, del esperpéntico *Tirano Banderas*, objeto de nuestro primer texto académico publicado.

Se tiene la impresión de que ese sujeto que deambulaba por Madrid, sin otro propósito específico, pero siempre atento a lo que ella pueda ofrecerle, o con que pueda topar al caso; en un segundo momento se recoge para rumiar ese primer contacto. En seguida —como lo haría Borges, según su confesión emocionada de sentirse incapacitado, en el momento, de proferir un discurso de agradecimiento a la altura del premio de la I Bienal de Literatura en São Paulo, que acababa de recibir— se tiene la impresión de que Reyes en el espíritu se extiende no sólo por el presente, sino hacia el pasado, hacia la cultura española y europea, convertido en un crisol en el que se procesa el material cosechado, fundiendo, mezclando, apurando. De ahí el asombro delicioso de la originalidad de Reyes, de lo inesperado de las ilaciones con las que entonces alinea referencias, aproxima, coteja el dato actual.

La nota del autor a los lectores es curiosa: significativamente a mexicanos y madrileños. Curiosa porque parece que realmente está más vuelto hacia adelante, a lo que encuentra físicamente a su frente, es decir, Madrid, y por extensión, al país. Un detalle sesgado se desvela entonces, esa atención —traicionada, creemos, en algunos momentos— de definir al otro, a los españoles. Nos queda la impresión, por un lado, de estar frente a un sujeto realmente orientado hacia el mundo europeo, conforme lo denuncia el acervo de sus referencias, recuerdos y, en ese momento, su interés inmediato por su formación humanística, académica. Por otro lado, como en un costumbrismo invertido, se pasa como si Reyes se encargara de presentarles Madrid / España a los propios españoles, invitando al mismo tiempo a los mexicanos a colocarse a su lado, compatriotas de la misma estatura académica que él.

1.

En las huellas de Reyes, la primera aproximación que nos ocurre se debe a un poema. Hasta hace poco tiempo, Alfonso Reyes era conocido por la mayoría del público

lector brasileño, de literatura, como el diplomático (1930-1939) a quien Manuel Bandeira (1886-1968) se refiere en su famoso poema "Rondó dos cavalinhos" (*Estrela da manhã*, 1936). El contexto histórico aparece muy claro: el de la Segunda Gran Guerra. Y la circunstancia inmediata retratada: la triste despedida del poeta mexicano de Brasil, con almuerzo en el Hipódromo de la Gávea, en el Jockey Club de Rio. Vale la pena transcribirlo aquí:

Rondó de los caballitos

Los caballitos corriendo,
y nosotros, caballones, comiendo ...
tu belleza, Esmeralda,
me terminó enloqueciendo.

Los caballitos corriendo,
y nosotros, caballones, comiendo ...
el sol tan claro allá afuera
¡y en mi alma — anocheciendo!

Los caballitos corriendo,
y nosotros, caballones, comiendo ...
Alfonso Reyes partiendo,
y tanta gente quedando ...

Los caballitos corriendo,
y nosotros, caballones, comiendo ...
Italia hablando grueso,
Europa se encogiendo ...

Los caballitos corriendo,
y nosotros, caballos, comiendo ...
el Brasil politiqueando,
¡wow! La poesía muriendo ...

El sol tan claro allá afuera,
el sol tan claro, Esmeralda,
¡y en mi alma — anocheciendo!

(Bandeira 1967, p. 285, traducción nuestra)

Cuenta el mismo Bandeira, en "Itinerário de Pasárgada" (128), que cuando publicaba en Brasil su *Mafuá de Mulungu* —africanismos que significan "feria de compañero"— fue sorprendido por el libro de Alfonso Reyes, *Cortesía*, publicado en México, donde "el poeta mexicano juntó a sus versos de circunstancia versos de amigos que dicen respecto a su persona, por ejemplo [su] 'Rondó dos Cavalinhos'. Y añade: "En corto prefacio ... lamenta Reyes que se tenga perdida la buena costumbre de tomar en serio —'o melhor em brama'— los versos sociales, de álbum, de cortesía." Sigue Bandeira: "Y acrece estas palabras que me gustaría haber tomado por epígrafe de mi *Mafuá*." Y concluye transcribiendo:

Desde ahora digo quien sólo canta en do (sic) de pecho no sabe cantar: que quien sólo trata en versos para las casas (sic) sublimes no vive la verdadera vida de poesía y de las letras sino que las lleva postizas como adorno para las fiestas (128).

Sobre el periodo de la estancia de Reyes en Brasil, resume Aída Crespo (2003; traducción nuestra):

Desde 1922 a 1938, las relaciones culturales entre México y Brasil conocieron un momento particularmente fecundo, debido en gran parte a la actuación de dos intelectuales mexicanos: José Vasconcelos y Alfonso Reyes. La ausencia de una tradición de intercambio cultural entre México y Brasil hizo del ámbito diplomático un espacio fundamental para la aproximación entre los dos países. Como representantes del gobierno mexicano —y transitando entre las fronteras muchas veces difusas de la cultura y de la política—, Vasconcelos, en 1922, y Reyes, de 1930 a 1938, establecieron una amplia red de contactos con intelectuales brasileños y lograron hacer de México una referencia cultural y política importante en Brasil, durante el periodo.

Y ejemplifica esta relación de Reyes con Brasil, con la invitación de Carlos Lacerda —entonces estudiante, pero que vendría a ser gran opositor a Getúlio Vargas, y

articulador del golpe militar de 1964— a impartir conferencias a estudiantes; la admiración de la poetisa Cecília Meireles, preocupada con la renovación educacional; la amistad con el poeta Ribeiro Couto, además de Bandeira, con los cuales mantenía constante correspondencia. Sobre la influencia de la cultura brasileña sobre la producción literaria de Reyes, reporta la autora las crónicas y pequeñas ficciones reunidas en *História natural das laranjeiras, Quince presencias, Constança poética*. Recuerda la articulista la carta de Reyes al director del Jardim Botânico de Rio de Janeiro, en la cual habla de la estatua de la diosa Xochipilli, regalo del gobierno mexicano, “para hacer compañía a la de Cuauhtémoc”; se refiere a la crónica sobre el pintor Cândido Portinari, en la cual propone Reyes la amapola silvestre como símbolo de la amistad entre Brasil y México.

1.1

La biografía de Reyes —en la Introducción de Héctor Perea— como diplomático y escritor nos trae a la mente otra figura de la literatura brasileña contemporánea, igualmente embajador y en España: el nordestino João Cabral de Melo Neto (1920-1999). De España, algunas regiones merecieron mayor espacio en su poesía. Algunas por lo que le recordaban de su país, de su región nordestina. Aunque contrariando su precepto de aligerar lo lírico de la poesía, fiel todavía a su antilirismo, recorre Castilla en su superficie objetiva, captándola sensorialmente por la visión, por el tacto, y se desprende enseñada en vuelos que dan la estatura de su imaginación poética.

Si alguien busca la imagen
Del paisaje de Castilla
Busque en el diccionario:
Meseta proviene de mesa.
.....

Puesta en la sala desierta
De una amplia casa vacía,
Casa abierta y sin paredes,
Rasa a los espacios del día.

... (Melo Neto, 1994, p. 149; traducción nuestra)

Pero es sobre todo del sur español del que se enamora Cabral. Y, como dice abajo, siempre presente en paralelo el recuerdo —agreste, seco— de su estado natal, Pernambuco:

Sólo dos cosas han conseguido
(des)herirlo hasta la poesía:
Pernambuco de donde vino
y adónde fue, Andalucía.
Uno, lo vacunó del hablar rico
y le dio la otra, hembra y viva,
desafío demente: en verso
dar a ver al Sertão y a Sevilla.

(Melo Neto, 1994, p. 456; traducción nuestra)

Siguiendo, pues, la contraposición fundamental declarada arriba, si a Pernambuco/sertão confiere el rasgo distintivo de lo masculino, a Sevilla atribuye la calificación de femenina. Diría Roman Jakobson: poéticamente los dos nombres, coincidiendo en el fonema inicial, pero diferenciándose por la sonoridad fuerte del uno y por la sonoridad dulce de la otra, traen ya en sus nombres sus destinos. Si en el torero —Manolete— Cabral reconoce la encarnación de su poética geométrica, antilírica, racional, es Sevilla la que merece dos obras: *Sevilla andando* y *Andando Sevilla* (1989), porque “lo todo de Sevilla / está en el andar de su mujer” (Melo Neto, 1994, p. 252).

2.

El argumento con el que Reyes abre su nota, centralizado en la aprehensión de lo que sería la ciudad, entonces desconocida y que se quiere conocer a fondo,

no como turista, elige el ojo como el órgano primordial de la experiencia, la sensibilización física ante todo por el hecho de que éste lo alcanza primero, y que vale primero. Dice: “¿Necesito explicar 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?” (24). Lo que se debe esperar entonces es lo implicado en la definición de tarjeta: cuadro para ver. Esta proposición nos lleva de inmediato a una pequeña, relativamente pequeña obra de Algirdas Julien Greimas (1917-1972), que tuvo una recepción sensibilizada no sólo por parte de sus discípulos cercanos o distantes en el espacio, como por parte de no semioticistas o incluso de contrarios a la semiótica francesa: *De la imperfección*, de 1987. Tal vez se pueda aproximar la sorpresa del ensayo greimasiano al presupuesto declarado de Reyes a las crónicas de su libro. Dice Greimas en la apertura de su obra:

Todo parecer es imperfecto: oculta el ser: es a partir de él que se construyen un querer-ser y un deber-ser: lo que ya es un desvío del sentido. Sólo en la medida en que es lo que puede ser—, el parecer resulta, apenas, soportable. Afirmado esto, el parecer constituye, a pesar de todo, nuestra condición humana. ¿Será, por lo tanto, manejable, perfectible? Y, a fin de cuentas, ¿podría esa veladura de humo desgarrarse un poco y entreabrirse: sobre la vida o la muerte— qué importa? (Greimas, 1997, p. 21).

A partir de la premisa así conceptuada avanza el semioticista hacia la exposición de lo que llama de *fractura*, y de *guizzo*. La fractura, tradujo Dorra por deslumbramiento. El *guizzo*, dice Greimas: “El *guizzo* —intraducible en francés, ... me ha sido explicado como lo que designa el coleteo del pez surgiendo del agua, como una vibración argentada y brillante que en una instantánea reúne el destello de la luz con la humedad del agua” (42).

La ruptura, inesperada, extraordinaria, entreabre esa “veladura de humo” para dar a conocer lo que pueda haber más allá de ella. Y el *guizzo*, la luminosidad que explota. La relevancia del ver se afirma ya en el primer capítulo de *La imperfección* —“La fractura” o “Deslumbramiento”— cuando al hablar de la sorpresa de Robinson —en la versión de Michel Tournier, el *Viernes o la vida salvaje*— al ser despierto por el “insólito” de la gota de agua que cae en una cuenca de cobre, señala: “Esta visión que le había procurado ‘un breve instante de indecible alborozo’ (30). Es decir, es la visión, no el oído, la que le proporciona esa experiencia fuera de lo común. Y en el capítulo siguiente, que denomina “El *guizzo*”, o “Relampagueo”, enfoca a un hombre que es sorprendido durante un paseo en la playa por la visión de una “joven que, extendida sobre la arena ‘toma sol con los senos desnudos’ (38). Un seno desnudo “que es una cosa agradable de mirar, un objeto estético” (30).

Y más curiosamente otro capítulo se denomina “El color de la oscuridad”, sobre un texto —*Elogio de la sombra*— de Junichiro Tanizaki. Éste relata un episodio vivido en una visita a la Casa de Shimabara, donde él “una sola vez” (subraya Greimas), pudo observar “cierta oscuridad cuya calidad (él no puede) olvidar.” (45). La experiencia vivida en un ambiente iluminado por un candelabro, frente a un gran biombo. Y él pregunta: “¿Ha visto usted alguna vez, lector, ‘el color de las tinieblas a la luz de una llama?’ (55). Pero el interés de Greimas ahí no es permanecer en el mirar; hace emerger para la experiencia estética —gracias a la fractura— todos los demás sentidos humanos. El oído, el olfato (un capítulo se titula “El olor del jazmín”), el tacto, el cuerpo (que se toca con la mirada).

Lo más interesante es lo que sigue.

La relación de la propia experiencia “vivida”, sin embargo, como si ella no pudiera ser entregada directamente, no es retomada sino más tarde, cuando él se pone a reflexionar sobre “el éxtasis que lo había poseído” y a

buscarle un nombre, llamándolo "un momento de inocencia". Es pues con posterioridad, al darle forma de un recuerdo nostálgico cognitivamente elaborado, que Robinson, delegado por el autor, tratará de preparar la representación (30).

¿Es correcto decir que Reyes busca romper el parecer del que habla Greimas, en la búsqueda de lo verdadero que se deja percibir como una experiencia estética, tras la fractura o a través de un *guizzo*? ¿Podría afirmarse también que Reyes es tomado por esa nostalgia, no sólo de la experiencia actualmente vivida en Madrid, sino de lo que habría experimentado, él, mexicano, en la lectura de la literatura española, al menos? ¿Por sentirse tentado a ir en su búsqueda, después de la experiencia de la mirada? Es decir, al dar "la forma de un recuerdo nostálgico cognitivamente elaborado", no sólo toma como objeto lo visto en Madrid, sino lo vivido en sus lecturas. Habría, pues, una nostalgia doblemente orientada: hacia el futuro y hacia el pasado.

2.1

Desde la luz, pues, de la proposición de Reyes y de Greimas, y respondiendo a los estímulos de los cartones, hagamos el mismo paseo por nuestra cultura, principalmente literaria, a veces con paralelos. Y nos restringiremos a unas pocas crónicas de Reyes.

Como Reyes propone en la nota introductoria, el sujeto es primero una mirada atenta, cuyos frutos, recogidos, seleccionados, son después sometidos a reflexión, explayándose ésta horizontalmente por la geografía madrileña. Es el caso de la crónica sobre los ríos Manzanares y Guadarrama.

Sin haberlos conocido, siquiera a través de los autores citados por Reyes, aún así los dos ríos nos llegan impregnados por la literatura. Ya por la propia sugerencia de sus nombres donde se mezclan la mirada despertada en la imaginación por la incidencia de la vocal abierta,

y el oído que capta el fluir de las aguas en las nasales y su ruido en los segmentos rascantes. El ciudadano Reyes está incómodo con la realidad objetiva, inmediata; desde la práctica de la enunciación, habla de los ríos reales que frecuente, localizándolos en el primer plano del escenario.

De un lado, se estampa la preocupación por el objeto real, por el saneamiento de los ríos, por lo que va a buscar su causa. No es un problema contemporáneo a Reyes, de ahí su cuidado al aumentar el saber de su historia. Esta doble sensibilidad —por el problema actual que viene del pasado— nos sitúa, de inmediato, medio siglo después, en nuestra circunstancia actual de paulista. Acude rápidamente a la mente el río Tietê en su recorrido invertido: naciendo en la Serra do Mar, junto al litoral, corta una capital importantísima, la ciudad de São Paulo, y desagua en el río Paraná, que a su vez desemboca en el Río de la Plata. En la capital apesta el ambiente a su alrededor y a lo largo de su curso debido a los desechos urbanos, a pesar de los intentos de resolución.

Debido a nuestra postura histórica, de paulistanos, seguimos igualmente contraponiéndolo al Sena. Pero hoy, con la facilidad del acceso a la información, es posible huir del eurocentrismo e ir más allá: a los ríos que atraviesan Tokio, limpios, bordeados por pistas de caminata. Pero por justicia hay que añadir que, saliendo de la capital y sus alrededores, el Tietê es hoy navegable, turístico.

Por otro lado, el texto de Reyes nos conduce, a ejemplo de lo que hace en el libro entero, al mismo Tietê y a otros ríos, pero ahora dentro de nuestro imaginario alimentado por la ficción. Los más significativos se atan en una secuencia que se extiende desde el ufanismo al realismo social, pasando por lo simbólico moderno.

El primero nos ofrece la novela romántica, *O guarani* (1857), de José de Alencar (1829-187). La epopeya indianista sirvió de inspiración al compositor Carlos

Gomes (1836-1916) para componer la ópera del mismo nombre, estrenada en 1870 en el Teatro Scala de Milán. Ejecutada a lo largo de los años como apertura del programa radiofónico "A hora do Brasil", ya en las primeras notas el brasileño la reconoce como la expresión de nuestra nacionalidad. En esta novela de Alencar, un pequeño río —el Paquequer— reproduce en su camino la estructura medieval europea, con sus códigos de lealtad que el noble portugués, D. Antonio Mariz, premiado por el gobernador Mem de Sá, por haber participado en la fundación de la ciudad Rio de Janeiro, implanta en el siglo XVII en la Serra dos Órgãos. Del escenario donde se desarrolla la historia del encuentro de las dos etnias participa el Paquequer:

... saltando de cascada en cascada, enroscándose como una serpiente, va después a estirarse en las tierras bajas y empaparse en el Paraíba, que rueda majestuosamente en su vasto lecho. Se diría que, vasallo y tributario de ese rey de las aguas, el pequeño río, altivo y orgulloso contra las rocas, se curva humildemente a los pies del suzerano. Entonces pierde la belleza selvática; sus olas son tranquilas y serenas como las de un lago, y no se rebelan contra los barcos y las canoas que resbalan sobre ellas: esclavo sumiso, sufre el látigo del señor. No es en este lugar donde él debe ser visto; sí tres o cuatro leguas encima de su desembocadura, donde es libre todavía, como el hijo indomable de esta patria de la libertad. (Alencar 2014, p. 51, traducción nuestra)

En la primera mitad del siglo XX, en pleno Modernismo, la realización literaria más importante de la figura del río es el largo poema de Mário de Andrade (1893-1945), "Meditação sobre o Tietê", del libro *Lira paulistana* (1945). En un discurso dramático, complejo, cifrado, en el que se retoman viejos temas, símbolos e imágenes del poeta, un sujeto reflexiona sobre sí y el mundo a partir de imágenes proporcionadas por la ciudad paulistana. Así se inicia "Meditación":

Agua de mi Tietê,
¿adónde me quieres llevar?
— Río que entras por la tierra
y que me alejas del mar ...
Es noche. Y todo es noche. Bajo el arco admirable
del Puente de las Banderas el río
murmura en un amasijo de agua pesada y aceitosa.
Es noche y todo es noche. Una ronda de sombras,
soturnas sombras, llenan de noche de tan vasta
el pecho del río, que es como si la noche fuera agua,
agua nocturna, noche líquida, ahogamiento de incauciones
las altas torres de mi corazón agotado. De repente
el aceite de las aguas recoge rápido luces trémulas,
es un susto. Y en un momento el río
esplende en luces innumerables, hogares, palacios y calles,
calles, calles, por donde los dinosaurios ...
(Andrade 1947, pp. 54-67; traducción nuestra).

Es, sin embargo, en la ficción contemporánea donde se encuentra el río símbolo de la integración brasileña, el San Francisco. Uno de los más importantes cursos de agua de Brasil y de América del Sur, nace en el centro-oeste de Minas Gerais, atraviesa cinco estados, y desagua en el Océano Atlántico. Cariñosamente llamado el Viejo Chico, fue literariamente immortalizado por Guimarães Rosa (1908-1956), en su obra maestra, *Grande sertão: veredas* (1956); sobre él se da el encuentro de los niños que más tarde se convertirán en Reinaldo / Diadorim y Riobaldo; y sus márgenes, derecha e izquierda, se explotan simbólicamente en la guerra de los "cangaceiros", entre el grupo de Joca Ramiro y el diabólico Hermógenes.

Más arriba, en el Nordeste, allí está el río Paraíba que, desde el interior corta la capital pernambucana y desagua en el mar. Acompañando su curso en el Auto navideño *Morte e vida severina* (1950) —obra más conocida del poeta João Cabral de Melo Neto— el migrante Severino se desplaza desde el árido interior hacia el litoral, descubriendo las diferentes formas que la miseria toma en la región. Y, rivalizando con esa

pieza dramática, Cabral también es conocido por los poemas dedicados al mismo río en *Cão sem pluma* (1950):

El río ora recordaba
la lengua mansa de un perro,
y el vientre triste de un perro,
ora el otro río
de acuoso paño sucio
de los ojos de un perro.

Aquel río
era como un perro sin plumas.
No sabía nada de la lluvia azul,
de la fuente de color rosa,
del agua del vaso de agua,
del agua de cántaro,
de los peces de agua,
de la brisa en el agua.

(Melo Neto, 1994, p. 456; traducción nuestra)

Y, así, sobre la geografía real los poetas extendieron una cartografía poética, heterogénea en su simbología y opciones expresivas, con la cual han enriquecido nuestra vivencia misma de la realidad objetiva.

2.2.

Conforme a la nota introductoria de *Cartones de Madrid*, las crónicas se dedican a los mexicanos y a los madrileños. Componen un retrato de la ciudad española, pero siempre a partir de los ojos de un mexicano. Es decir, la enunciación está tomada por la mexicanidad de Reyes, de un mexicano culto, de memoria aguda. Es natural esa carga del enunciador, pero lo que llama la atención es cómo trata de definir, no al mexicano en oposición al europeo, o al español, sino al propio español. Postura visible no sólo por las materias focalizadas y las incursiones culturales e históricas, sino en enunciados concisos, sintéticos como: "A la Novela Española, imagen de esta trabajosa vida, han podido

llamarla, sin hipérbole, la epopeya del hambre (27)", otorgando esa marca a la totalidad. Y además del término epopeya, la observación "in hipérbole" ya es una hipérbole. De la misma manera, es curiosa y sabrosa la pieza "Fiesta Nacional" en la que registra su admiración —¿de mexicano?: "¿de dónde se ha visto?"— que se "considere (a) la muerte con ojos familiares" para llegar a la definición de que el español es un "pueblo estoico" a la explicación: "por desdén al dolor, por desdén al trajinar de la vida (34)". Tales ponderaciones datan de 1936. No sabemos cómo se encara la muerte hoy, en general, en el mundo occidental. Principalmente cuando se sabe que nos desacostumbramos a presenciar a la muerte que ya no ocurre o difícilmente ocurre en casa, asistida por los familiares.

Pero lo que nos viene a la mente del brasileño en el momento, por tratarse de un mexicano, es lo que se sabe de qué manera encara ese pueblo a la muerte. Al menos cuando se considera la conmemoración en el día de muertos en aquel país, divulgada internacionalmente por los medios. No sólo la festividad en el cementerio, en las tumbas de familiares (que en Brasil se observa junto a los gitanos) sino el desfile por las calles de las catrinas, la diseminación de la figura de la calavera por todos lados y soportes, incluso el pan de muerto. Figuras tan popularizadas que es con sus estampas que en Brasil por lo menos se identifica un establecimiento mexicano. No más el desierto con sus cactus. ¿Cómo se denominaría el pueblo mexicano teniendo en cuenta eso, y cuál sería la razón? ¿Algo expresable sintéticamente como la denominación del pueblo español?

2.3.

El lector brasileño se sorprende —positivamente— al confrontarse luego en la primera crónica de *Cartones* con un tema y un universo ya bastante conocidos de

él, amante de la literatura: la figura del guía de ciegos, del librito tan atractivo, *Lazarillo de Tormes*. Se sorprende, por otro lado, por el imaginario que se desdobra ahí, llegando a esa conclusión tan inusitada como la de una cultura del hambre, con actitudes y figuras de un grotesco, de un humor negro mitigado. Ahí, sí, si es verdad lo que dice Reyes, nos admiramos. ¿Burlón el español? Burlón es Camilo José Cela en *Tobogán de hambrientos*.

Pero el brasileño se está a gusto, porque se siente devuelto al inicio de su literatura nacional, con una obra que nos coloca en la frontera entre lo nuestro, propio, y lo ajeno, del otro: la novela *Memórias de um sargento de Milícia*, de Manuel Antonio de Almeida (1831-1861), folleto publicado originalmente en el *Correo Mercantil* entre 1852 y 1853, e integralmente en 1854. "Érase en el tiempo del rey", declara ya de inicio. Retrata a Rio de Janeiro en el momento de la llegada de la corte portuguesa; en acontecimientos esparcidos, como si fueran recortes de eventos marcados de la sociedad media y baja en la época de Don Juan VI. Narra las aventuras del joven Leonardo, antes de estabilizarse como sargento, hijo de una pareja portuguesa que se conoció en el barco de Lisboa a Rio de Janeiro. La problemática caracterización literaria de la novela generó interés en los críticos: crónica de costumbre, romance histórico, siquiera realista o picaresca. Se llegó a pensar en el personaje como un pícaro por las pillerías en que se mete.

Exactamente sobre esa cuestión en el año 1970 escribe Antonio Candido el bastante conocido ensayo "Dialética da malandragem" (1993), en el que compara al pícaro español con el personaje brasileño.

De hecho, un elemento importante de la picaresca es esa especie de aprendizaje que madura y hace al protagonista recapitular la vida a la luz de una filosofía desencantada. Más coherente con la vocación de titere, Leonardo nada concluye, nada aprende; y el hecho de ser el libro

narrado en la tercera persona facilita esta inconsciencia, pues cabe al narrador hacer las pocas reflexiones morales, en general levemente cínicas y en todo caso optimistas, al contrario de lo que ocurre con el sarcasmo ácido y el relativo pesimismo de los romances picarescos ... Un antipícaro, por tanto, en estas y en otras circunstancias, como la de no buscar y no agradar a los "superiores", que constituyen la meta suprema del malandro¹ español (23-24).

Leonardo, origen humilde, vive al gusto de los acontecimientos, pero no aprende con la experiencia, a diferencia del pícaro, que hace que este factor sea de aprendizaje y maduración. De ahí la conclusión de Candido: con la novela de Manuel Antonio de Almeida nace el personaje que no se hace pero nace malandro.

Lo que interesa aquí es la fortuna de esa figura en el imaginario brasileño, de tal suerte que a lo largo del tiempo fue ganando configuraciones específicas, en diferentes áreas culturales. En la literatura oficial su expresión más importante es justamente el personaje Macunaíma, de la novela de Mário de Andrade — que lleva el mismo nombre y el subtítulo "el héroe sin ningún carácter" (1928). Señala Antonio Candido en el mismo ensayo:

Digamos entonces que Leonardo no es un pícaro salido de la tradición española: sino el primer gran malandro que entra en la novelística brasileña, viniendo de una tradición casi folclórica ... Malandro que sería elevado a la categoría de símbolo por Mário de Andrade en *Macunaíma* (25-26).

Pero el malandro por excelencia encuentra su encarnación cabal en la figura folclórica de Pedro Malasartes. Aquí aportó en el equipaje de gente de la península Ibérica. La mención más antigua al personaje está en la cantiga 1132 del *Cancionero de la Vaticana*, del siglo

¹ "Malandro", así como "malandragem", sin traducción para mantener el sentido en la cultura brasileña.

XIII y XIV. Famoso en cuentos populares, un campesino aparece ora como un héroe humilde que hace justicia, ora como burlón, astuto, inescrupuloso, cínico, rico en expedientes y engaños. Una de las características más interesantes de su forma de lidiar con las situaciones es tomar las palabras del otro al pie de la letra. En una fase posterior, sale del área rural y va a la urbana. Allí aparece “A menudo vestido con su camisa rayada, anillo con efigie de San Jorge y zapatos de dos colores” (DaMatta, 1997, p. 264; traducción nuestra). “Malasartes es un ser de la liminaridad, no renuncia completamente al orden, pero tampoco queda en la plena marginalidad, escoge el camino de la ambigüedad, ni allá, ni aquí, un maestro de la inconsistencia, lo que constituye una paradoja final de ese ser y de los malandros” (300-301).

Estrenó en el cine en *As aventuras de Pedro Malasartes*, interpretado por el actor y cineasta Amâncio Mazzaropi, un Pedro Moreno, o Cantinflas brasileño. En el marco de la “Política de Buena Vecindad” de los Estados Unidos, entre 1930 y la Segunda Gran Guerra, le dieron la forma de un loro, Joe Carioca, después Zé Carioca, como es conocido hasta hoy. De corbata mariposa, sombrero-paja y paraguas usado en lugar del bastón es como se viste en las películas *Alô, amigos* (1942) y *Você já foi a Bahia?* (1944). El loro verde, de pico amarillo y ojos azules, colores de la bandera de Brasil, cuyas ropas remiten al folclórico malandro de Rio de Janeiro, aparece en las HQ del *Pato Donald* desde 1950.

Tal es la aceptación de este personaje por parte del brasileño que él aparece como Vadinho en *Dona Flor y sus dos maridos* (1966), de Jorge Amado (1912-2001); como João Grillo y su inseparable Chicó, del *Auto da compadecida* (1955), de Ariano Suassuna (1927-2014) y como Lalino Salathiel, en el cuento “A volta do marido pródigo”, de Sagarana (1946), de Guimarães Rosa (1908-1967). En la *Ópera do malandro* (1978), de Chico Buarque (1944), Max Overseas rivaliza con la malandragem ya institucionalizada, vivida por la clase media que

intenta la escalada social, tema de denuncia de la pieza dramática.

En esa trayectoria, hay que resaltar no sólo al personaje malandro, sino la malandragem. A la vuelta del siglo XIX, Rio de Janeiro era el mayor polo cultural y símbolo de la transición económica por la que pasaba Brasil. Situación que, por otro lado, provocó una hinchazón poblacional, origen de las chabolas. En la ciudad al borde de un colapso el nuevo alcalde introdujo modificaciones urbanísticas según los modernos estándares mundiales. En nombre de esa modernización y saneamiento de la metrópolis, se prohibieron prácticas populares como el *entrudo*, primera versión carnavalesca en Brasil, la *capoeira*, el *candomblé*, las serenatas y la bohemia. Es en ese contexto donde una nueva figura de malandro va a configurarse. Vive de pequeños golpes, sin aprecio por el trabajo, una forma de resistencia a las imposiciones sociales y económicas del nuevo orden.

El malandro tal como lo conocemos, que sólo podía haber aparecido en el Río, en la verdad existió en un cierto Río, en una época que va desde el nacimiento de la metrópolis moderna brasileña, desde el fin del siglo XIX a los primeros años del siglo XX, hasta el Brasil del Estado Nuevo en el mundo de la Segunda Guerra Mundial ... Nacido en medio de un choque de urbanidad —el de la creación de la Ciudad Maravillosa de la Belle Époque— y prácticamente exterminado a lo largo de las olas siguientes ... en los años 40, y bajo el impacto cultural y político del período de Getúlio Vargas, el malandro es como un arquetípico producto carioca de la modernidad. (Noronha, 2003, p. 35)

Con “el famoso paso de urubú malandro, con el que se coloca el tiempo todo en estado de prontitud” (Rocha, 2006), el estar bien vestido no era sólo reflejo de la vanidad, sino fundamental en la construcción de su identidad.

En esa época, de la *Belle Époque*, se inicia un proceso de transformación musical gracias al contacto con la

música europea. Nace una nueva música de compromiso claramente popular, donde la figura del malandro es la referencia; nace la samba, que se confirmará en la generación de 1930, gracias a sambistas de renombre como Noel Rosa y Wilson Batista. Surgía, de esa forma, un ritmo nuevo, considerado genuinamente carioca y brasileño. Al mismo tiempo surgía su ejecutor: el sambista, que más tarde recibirá el apodo de malandro, fortaleciendo la identidad colectiva de las comunidades populares.

La política cultural del gobierno pasó a valorar el trabajo de los artistas, atribuyendo a la samba status de música típicamente brasileña, y promoviendo la inserción del sambista en la sociedad, hasta entonces visto como vago, sinónimo de malandro. Pasar del anonimato de los "terreiros" hacia la creación profesionalizada privilegia la figura del individuo y garantiza el ingreso en el mundo capitalizado de la radio y del disco. La inserción de la samba como música popular brasileña sólo fue posible gracias, a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX, a muchas negociaciones entre negros y blancos, fuerzas policiales y esferas populares que abrieron camino para la mayor aceptación del músico negro.

El estereotipo de malandro —camisa listada, bohemio, extremadamente galante, caballero y amante envidiable, reverso al trabajo, listo para pequeños golpes— se eternizó en letras de la música popular brasileña, especialmente de samba.

En 1978, Chico Buarque, en "Homenagem ao malandro", enfoca la desaparición del malandro tradicional y la metamorfosis sufrida por ese personaje emblemático en el transcurso de las transformaciones sociales. Y él va a buscar en el barrio de Lapa lo que ya no existe. El tiempo pasó y el "verdadero malandro" desapareció de la escena urbana. Al mismo tiempo que el malandro se pulverizó en los espacios acostumbrados, se trasladó a espacios más inusitados. En el lugar de "aquella tal malandragem", se instituye el "malandro

regular, profesional / malandro con aparato de malandro oficial / malandro candidato a malandro federal / malandro con retrato en la columna social". En 1985, el mismo Chico Buarque, con "A volta do malandro", responde con una especie de "barón de la gentuza":

Aquí está el malandro en la plaza otra vez
caminando en la punta de los pies
como quien camina en los corazones
que rodaron en los cabarets

entre diosas y bofetones
entre dados y coroneles
entre parangolés² y patrones
el malandro anda así de sesgo

deja balancear la marea
y el polvo se asienta en el suelo
deja que la plaza se convierta en un salón
que el malandro es el barón de la gentuza

En fin, nacidos en situaciones semejantes, pero no tanto, el pícaro y el malandro fueron aproximados —y continúan siendo— por la astucia con la que enfrentan las dificultades de todos los días. Sin embargo parece que prosiguieron en direcciones contrarias a lo largo de la historia y la cultura de sus países. Si, de un lado, pícaro significa ser ladino, elegante, el malandro para el brasileño es más que eso: de palabra fácil, competente en manipular las situaciones, pero con cierta pureza de alma y corazón. Él es aquel que todo brasileño quisiera ser. Todos somos malandros en el deseo, el sueño y la ilusión. Se justifica así el placer en acompañar las peripecias de Pedro Malasartes, el aprecio de Chico Buarque en la música y de Mário de Andrade, Jorge Amado, Guimarães Rosa y Suassuna en la ficción.

En la introducción a su ensayo sobre Drummond, en 1967, explica Silviano Santiago: "Retirar un libro

² "Parangolé"— banda baiana de "pagode", una vertiente del samba.

de la estantería, abrirlo, recorrer críticamente sus líneas, es desacralizarlo; es avanzar paralela y simultáneamente un deseo de escribir otro texto, seguir elaborando un texto de lectura que se va describiendo en nuestra memoria, o que será inscrito posteriormente en la hoja en blanco como ensayo y con nuestra firma" (Santiago, 1967, p. 26), subraya el autor). Una lectura crítica puede convertirse en un hacer desacralizante, pero leer con gozo sitúa al lector en una posición intermedia, principalmente si es poseído por el placer de, como dice el crítico carioca, escribir otro texto, que devuelva, si es posible, la sacralidad invadida.

A ese péndulo nos mueve la lectura —la fruición— de *Cartones de Madrid*. Casi que pretiriendo el cuidado de poner en marcha la mirada crítica, dejamos fluir el placer de encontrarnos con el escritor, en el espacio sagrado del texto literario, y al mismo tiempo de encontrarnos a nosotros mismos, sea por la memoria emotiva de un pasado particular vivido, histórico, sea por el reencuentro emocionado con viejos conocidos, personalidades y lugares, depositarios sin saberlo de otro lado de la misma memoria.

Referencias bibliográficas:

- Aída Crespo, R. (2003). Cultura e política: José Vasconcelos e Alfonso Reyes no Brasil (1922-1938). *Rev. Bras. Hist.* (23) (45). São Paulo.
- Alencar, J. de (2014). *O guarani*. Cotia: Ateliê.
- Almeida, M. A. de. (2010). *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ciranda Cultural.
- Andrade, M. de. (1947). Meditação sobre o Tietê. In *Lira Paulistana seguida de o Carro da Miséria*. São Paulo: Livraria Martins.
- Bandeira, M. (1967). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- Da Marta, R. (1997). *Carnavais, malandro e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco.

- Dealtry, G. F. (2009). *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Greimas, J. A. (1997). *De la imperfección*. México: FCE-Benemérita Univ. Aut. de Puebla.
- Melo Neto, J. C. (1983). *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Melo Neto, J. C. (1994). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Reyes, A. (1989). *Cartones de Madrid*. Madrid: FCE-Cons. de Ed. Comunidad de Madrid.
- Rocha, G. (2006). Navalha não corta seda: estética e performance no vestuário do malandro. *Revista Tempo*. Rio de Janeiro. (10) (20).
- Santiago, S. (1976). *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes.
- Tinhorão, J. R. (1981). *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática.
- Noronha, L. (2000). *Malandros: Notícias de um submundo distante*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Noronha, L. (1998). *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34.

<https://www.letras.mus.br/chicobuarque/85830/>

<https://www.vagalume.com.br/jorge-veiga/lenco-no-pescoco>.

<https://www.escritas.org/pt/t/4640/a-meditacao-sobre-o-tietê>

Apuntes para un hipotético
recorrido por la capital de España,
basados en
Cartones de Madrid,
de Alfonso Reyes

José Roberto Mendirichaga
Julieta Leo Almaguer

Aunque existe la clásica edición de *Cartones de Madrid* en el tomo II de las *Obras completas* de Alfonso Reyes, publicada en 1976 por el Fondo de Cultura Económica y libro incluido en *Las vísperas de España*, hemos querido seguir, para esta edición crítica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, la de la UANL-Fondo Editorial de Nuevo León, que es un hermoso tomo de 81 páginas, con portada en rojo vivo y guardas de similar color, más presentación de Rogelio G. Garza Rivera e introducción e ilustraciones de Jorge F. Hernández.

Hemos pensado que, en lugar de describir y comentar cada uno de los 17 *cartones* en los que Reyes plasma sus primeras impresiones del Madrid que vivió entre 1914 y 1917, pudiéramos hacer referencia, sobre todo, a montañas y ríos; ciudades y aldeas próximas; escuelas artísticas y de pensamiento; economía; sitios; barrios, calles y avenidas; artistas; personajes de la calle; instituciones; autores, personajes y algunas obras

citados por el *regiomontano universal*, más sus vivencias, comentarios y sentimientos sobre la ciudad que lo acogió del terror y la muerte de todo lo que fue la Decena Trágica mexicana, además de otros espacios, conmemoraciones y dos retratos literarios: el de Ramón del Valle-Inclán y el Giner de los Ríos.

Hay que recordar, por otra parte, que don Alfonso no iba solo a España: lo acompañaban su esposa Manuelita Mota y el pequeño Alfonso. La familia Reyes vive sus primeras semanas en hostales y posadas de la época, antes de fijar su domicilio en la calle de General Pardiñas.

La situación profesional y económica no era fácil para el regiomontano. Había rechazado, para fortuna de él y para las mismas letras hispanoamericanas, el cargo de secretario particular que le había ofrecido el usurpador Victoriano Huerta. Su estancia en París había sido muy breve, a causa del inicio de la Primera Guerra Mundial, por lo que habría de bregar por las redacciones periodísticas, realizar producción literaria y hacer visitas de trabajo al Ateneo y posiblemente a la Biblioteca Nacional, cuestión ésta última que no menciona en el libro, mucho antes de poder hacerlo en el Centro de Estudios Históricos, bajo la tutela de Ramón Menéndez Pidal, o en la Legación de México, con Francisco A. de Icaza, para ejercer la función diplomática.

Léase lo que escribe Reyes en su *Diario*, fechado en Madrid el viernes 2 de octubre de 1914 (13-15):

Para reunirnos con Jesús Acevedo, Ángel Zárraga y yo paramos en Carretas número 45, posada de la Concha, Concha Cabra en recuerdo del Dómine Cabra de Quevedo, según es la apariencia ...

Acevedo "me esperaba" en toda la profundidad del vocablo. Había suspendido, entretanto, sus emociones. Zárraga se va reintegrando en la vida del café madrileño, esa viuda ateniense. A todos les cuenta cómo va a encerrarse en Toledo entre cuatro paredes encaladas, a moler él mismo sus colores y a pintar.

Yo he venido, como Ruiz de Alarcón, a pretender en corte, a ver si me gano la vida. Mientras me oriento, déjeme en San Sebastián a mi mujer, mi niño y mi criada bretona.

Acevedo se va una mañana a Aranjuez. Ángel, una tarde, se va a Toledo. 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 Arocha, como el piropo de la calle de Alcalá, son amor represado, imaginación turbada ...

Al día siguiente me mudo a una posada a San Marcos, 30, segundo izquierda: doña Justa ... Aún no he comido. Cuarto esencial, diminuto y limpio. Lo he poblado en un minuto con mi melancolía y mis recuerdos. Mi familia, en San Sebastián, espera que yo me instale y la llame a mi lado.

Tardes del Ateneo. Compañía de geniecillos indiscretos. Amistad naciente de Díez-Canedo, que conoce la literatura mexicana ...

Madrid, viernes 9 de octubre de 1914.

Me mudo a la casa inmediata. Posada más cara, pero de mejor aire. Por la tarde, me visita Ventura García Calderón, que está aquí, en la legación del Perú ...

Alfonso Rangel Guerra explica que dichas páginas del *Diario* de Reyes no continuaron, porque "era difícil pensar en la posibilidad de añadir más trabajos literarios a los comprometidos para ganar el sustento" (XIX).

Presentación

La presentación se titula "El privilegio de narrar imágenes" y es de Rogelio G. Garza Rivera, rector de la UANL (7-9). Escribe Garza Rivera:

Cartones de Madrid nos ofrece una serie de descripciones y personajes con alusiones tomadas de la cultura hispánica; sabroso revoltijo de cuento, ensayo y poesía escrito con esa *difícil facilidad* que sólo un genio de la literatura como Alfonso Reyes podría plasmar en letras sobre un papel ...

Tal como lo propone Alfonso Reyes en su breve prólogo a la primera edición de esta obra, te invitamos a recuperar los ojos y, con ellos, la capacidad de observar nuestro mundo cotidiano, al tiempo que compartimos estos breves textos concebidos "bajo el recuerdo de las cosas lejanas".

Destaca el texto los dibujos del mexicano Jorge F. Hernández, ilustraciones "que conservan el carácter, el humor, el paisaje y el afecto que nace de mirar y admirar la obra de un gran escritor", al tiempo que agradece el apoyo "siempre afectuoso" de Alicia "Tiquis" Reyes, nieta de don Alfonso, para la citada edición universitaria.

Cabe señalar que Jorge F. Hernández, en esta edición también ilustrador, es el autor de novelas como: *La emperatriz de Lavapiés* (1999), *Réquiem por un ángel* (2009) y *Llegar al mar* (2016); cuentos como: "En las nubes" (1997), "Escenarios del sueño" (2005) y "El dibujo de la escritura" (2016); y libros de ensayo como: *Réquiem taurino* (1998), *Signos de admiración* (2006) y *Solsticio de infarto* (2016), por citar algunas de sus obras. En Ciudad de México fue profesor de literatura en prestigiadas universidades. Colabora en los diarios *El País* y *Milenio Diario*, a la vez que en la revista *Artes de México*. Actualmente radica en España y es doctorando en Historia por la Universidad Complutense de Madrid.

Introducción

En "Otros cartones de Madrid", Jorge F. Hernández escribe (11-12):

Alfonso Reyes llegó a Madrid el 2 de octubre de 1914; un año después, que es como decir ayer, escribió *Visión de Anáhuac*. Me gusta ver su sombra que aún deambula por la calle de General Pardiñas, el entrañable barrio de Salamanca que se va abriendo paso no como la cuadrícula aséptica que rodea el parque El Retiro, sino como el conglomerado de sabores y olores que tanta vida le dan a Madrid ... Lo veo subir por Alcalá, con carrete si es que hace calor, y lo imagino claramente de abrigo, a las puertas del Ateneo, si acaso ha empezado la rasca del frío que baja de la sierra sin piedad y como aviso de lo que será el invierno ...

Pero quizás lo más interesante del texto preliminar de Hernández sea el paralelismo que éste establece entre España y México (12):

Cada sobremesa que se alarga en merienda frugal, cada visión en el cruce de calles bulliciosas y cada pensamiento en los márgenes de bellas ediciones en octavo trazaban en la mente de don Alfonso el trayecto consuetudinario de la Gran Vía al Popocatepetl, de Alcalá al Cerro de la Silla o, de retro, el lúgubre portón de Palacio Nacional como sombra al fondo de la Plaza Mayor.

Varios elementos más son abordados por el autor de esa imprescindible antología literaria que se titula *Sol, piedra y sombras: veinte cuentistas mexicanos de la primera mitad del siglo XX* (Col. Tezontle, FCE, Ciudad de México, 2008), como son: los volcanes mexicanos, El Escorial, El Fondo de Cultura Económica, la Casa de España-El Colegio de México, el Instituto de México, Alfonso Reyes como crítico cinematográfico en *Fósforo de El Sol* de Madrid, los tacos mexicanos y los callos madrileños, la *saudade* alfonsina, el sabor de las frutas mexicanas, las madrugadas madrileñas, la región más transparente del aire... (13-17).

Por eso, para Jorge F. Hernández los *Cartones de Madrid*, de Alfonso Reyes, valen mucho, porque ese

Madrid de los Austrias, intacto e intonso, con nombres medievales a la vera de lo que fuera muralla de una ciudad siempre abierta, siempre sonriente incluso bajo la rara lluvia con la que parece llorar para arriba hacia los cielos que recién acaba de pintar Diego Velázquez o el sordo Goya ... merece leerse con el paseo cotidiano de la vista que presiente su secreta tipografía, o con la pluma capaz de dibujarle un retrato perfecto como cartón en las páginas de un íntimo diario (17).

Letras previas de Alfonso Reyes

En la primera reimpresión del tomo II de las *Obras completas* de Reyes (FCE, Ciudad de México, 1976), como ediciones anteriores de *Cartones de Madrid* se citan: la de Editorial Cultura (México, 1917); la reproducción en *Dos o tres mundos*, donde se suprimió la dedicatoria (Nuevo Mundo, Ciudad de México, 1944); y *Las vísperas de España* (Sur, Buenos Aires, 1937). En la reimpresión del FCE de las *Obras completas*, se incluye el prólogo de Reyes a la edición argentina, el cual ilustra no sólo las impresiones del 14 al 17 en Madrid, sino las de los diez años en los que éste vivió en España. Podría agregarse que otras ediciones de *Cartones de Madrid* son las de Hiperión, Madrid, 1988, con prólogo y notas de Juan Velasco; otra del FCE, Ciudad de México, 1989; más las de Forgotten Books y Fb&c Limited, de 2018.

En "A mis amigos de México y de Madrid, salud", Alfonso Reyes aborda las teorías literarias del color y la relación línea-color-letra, para dejar en claro que ha querido reunir en este cuaderno, *Cartones de Madrid*, "esos primeros prejuicios de la retina, esos primeros y elementales aspectos que atraen los ojos del viajero" (20-21).

De alguna manera, nosotros, al realizar este trabajo crítico a *Cartones* ..., hemos querido también dejar abierto un apunte para un hipotético recorrido, real o figurado, donde caminemos por los sitios donde don

Alfonso lo hizo tantas veces y por tanto tiempo, empaados de algunas de sus lecturas, anécdotas y recuerdos de ese Madrid intemporal y eterno.

Pretende ser este artículo algo de lo que plantea Edilberto Aldán en su texto "Lugares que existen ahora. *Cartones de Madrid*, de Alfonso Reyes":

Caminar Madrid al lado de Alfonso Reyes sólo puede sumar; no es una experiencia de segunda mano, se vuelve una memoria de viaje. Estuviste ahí porque te lo contaron y te lo contaron bien, porque hubo quien se tomó el tiempo para compartir el asombro ante lo muchas veces visto, porque decidió desviar el camino trazado en el mapa que regala la agencia de viajes y dio la vuelta en un callejón para seguir un amanecer distinto.

Sí, por supuesto, el Madrid que ofrece Alfonso Reyes ya no es el de hoy, pero es el de ahora, uno que permite acumular memorias y recuerdos de lugares que ya no existen, pero que permiten entender cómo son en este momento, dónde están y qué pasará con ellos. ¿Qué mejor forma de viajar? (*La Jornada* Aguascalientes, www.lja.mx/2016/09/lugares-existen-ahora-cartones-madrid-alfonso-reyes/).

Ahora bien, para esta edición crítica, en la paginación misma hemos querido incluir no sólo el texto en cuestión de don Alfonso Reyes, los *Cartones de Madrid*, sino lo que en su *Diario* tiene relación con las primeras impresiones de su arribo de París a Madrid, más las letras de Rogelio G. Garza Rivera y Jorge F. Hernández, siguiendo la edición de la UANL-Fondo Editorial de Nuevo León.

Montañas y ríos

Sierra de Guadarrama (14, 44, 55); río Manzanares —tan semejante a nuestro Santa Catarina—, del que decía Quevedo: "Manzanares, Manzanares,/ arroyo aprendiz de río..." (14, 35, 39-44); Jarama (41); Tajo (41).

Ciudades y aldeas próximas

El Escorial (12, 41) y El Sotillo (40).

Escuelas

Siglo de Oro (12), Estoicos (20), Cubismo (20, 48), Novela Española (25), Picaresca Española (25), Renacimiento (28), Novela Italiana del Renacimiento (32), Literatura Cómica de la Muerte (33), Edad Media (35), Conceptismo (36), Flamenco (38), Romanticismo (65), Quietismo (73), Teologismo (74), Nigromancia (74), Krausismo (80).

Economía

Reyes menciona a los fisiócratas o naturalistas económicos, discípulos de Quesnay. Y escribe en el "Ensayo sobre la riqueza de las naciones", repitiendo el título de la obra de Adam Smith: "A moneda grande —el dólar—, pueblo rico y derrochador. El yanqui gana mucho y gasta mucho ...; el suyo no es el dinero lento y disciplinario del francés ...", apreciación secular que parece, hoy más que nunca, cobrar vigencia en nuestros días (53-55).

Sitios

Parque de El Retiro (11), Plaza Mayor (12), Puerta del Sol (13), Mentideros —Plazuela del León, Losas de Palacio, Gradas de San Felipe— (15), Las Ventas (31), Cementerio (31), Parroquia de San José (32), Puente de la Reina Victoria (35), Fuente de la Teja (35), Pradera del Corregidor (35), Palacio Real (35, 43), Pradera del Carnaval (37), Café de las Platerías (39), Huerta de Juan Fernández (39), Jardín de las Damas

(39), Jardines del Ministerio de la Guerra (39), Cámaras (40), Pradera de San Isidro (40), Balcón de la Armería (43), Biblioteca de la Residencia de Estudiantes (45).

Barrios

Salamanca (11), Las Letras (15), Argüelles (16).

Calles y avenidas. General Pardiñas (11, 14), Alcalá (11, 12, 23, 31, 65), Gran Vía (12), Goya (13), Paseo de Recoletos (14), Tutor —en honor de Agustín de Argüelles, maestro de la reina Isabel II— (16), Carretas (24), Paseo de la Castellana (35, 50), Del Carmen (47), Fresno (57) Cedro (57), Toledo (65), Jácome Trezo (80).

Instituciones

Universidad Autónoma de Nuevo León (9), Fondo Editorial de Nuevo León (9), Ateneo Científico y Literario de Madrid (11, 15, 74), Casa de España-El Colegio de México (13), Instituto de México (13), Museo del Prado (16), Ayuntamiento de Madrid (68), Museo de Artillería (70), Iglesia Católica (79), Universidad de Madrid (78-79), Institución Libre de Enseñanza (79).

Autores citados o aludidos, personajes y algunas obras

Los integrantes de la Generación del 98: Ramón María del Valle-Inclán (8, 14), Francisco Giner de los Ríos (8, 14), Miguel de Unamuno (15), Pío Baroja (16), José Martínez Ruiz "Azorín" (33, 44); Alfonso Reyes "Fósforo" (7, 8), Jorge F. Hernández (8), Alicia "Tiquis" Reyes (9), Héctor Perea (11), Victoriano Huerta (11), Sebastián Pineda Buitrago (12), Pablo de Raphael

(13), Jorge Luis Borges (13), Adolfo Bioy Casares (13), Ramón Mesonero Romanos y su *Curioso parlante*, modelo de lo que es la estupenda crónica urbana castellana, que nos habla del trazo de la Villa y Corte de Madrid (14, 68-70); José Ortega y Gasset (15, 46, 50), Ramón Gómez de la Serna (15, 16), Miguel de Cervantes, con su *Quijote* y otras obras (15, 16, 24, 33, 44, 48), Juan Ramón Jiménez (16), *Danza de la muerte* —anónimo del siglo XV— (23), Juan Ruiz Arcipreste de Hita (24), George Louis Leclerc-conde de Buffon (24), Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza —el de Taxco, en *Las paredes oyen*: “Todos, según imagino, / piden; que para vivir / es fuerza dar y pedir ...”— (26-27), Victor Hugo (51), Alonso de Acevedo (55).

Lope Félix de Vega y Carpio (15,), Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (15, 16, 39, 41, 48, 80), Dante Alighieri (24, 32), Johann Wolfgang von Goethe (29), François Rabelais (29), Guignol (29), Polichinela (29), Rafael Molina Sánchez “Lagartijo” (32-33), Ventura de la Vega (32), Luis Taboada (32), Francisco A. de Icaza (32), Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache* (33, 49), Geoffrey Chaucer (35), Johanna von Isser (35), Pierrot (36), San Antonio de Padua (38), Mariano José de Larra (44), Baltasar Gracián (44, 45, 49), Johanna von Isser (35), San Antonio de Padua (38), el *Lazarillo de Tormes* (39), Eugenio D’Ors (45, 48), Federico de Onís (45), José Enrique Rodó (45), Fray Luis de León (45), Santiago Ramón y Cajal (45), Luis de Góngora y Argote (48), Bernard Shaw (50), Victor Hugo (51), Charles Baudelaire (51), Adam Smith (53), Stéphane Mallarmé (56), Rudyard Kipling (56), Alphonse Daudet (57), “Canalejas” (69), Ros de Olano (69), Julián Sanz del Río (77), Dómine Cabra (80).

Sigue la lista de autores, personajes y obras, a pesar de que “Yo escribo ahora lejos de mis libros y los aludo por recuerdos y notas” —Reyes en el *Diario*—: Alfonso Rangel Guerra (XIX), Jesús Acevedo (13), Ángel Zárraga (13), Eduardo Colín (13), Joaquín

Díez-Canedo (14), Juan Ramón Jiménez (14), Ventura García Calderón (15). Y ya de *Cartones*: San Antonio de Padua (38), Baltasar Carlos (44), Leopoldo Alas “Clarín” (44), Luis de Zulueta (45), Luis de Góngora y Argote (48, 66), Harun-al-Raschid (50), Guillermo de Occam (54), Bernard de Mendeville (55), Noé (56), Sócrates (64), Diótima de Mantinea (64), Platón (64), José de Espronceda (65, 69), Bartolomé de Torres Naharro (66), Giovanni Boccaccio (66), Ameto (66), Venus Terrestre (66), Venus Urania (66), Pedro Correa (69), Paracleto (74), Adán (75), Miguel de Molinos (75), Anatole France (76), Padres de la Iglesia (76), Benito Jerónimo Feijoo (76), Illán el Mágico (76), Santa Teresa de Ávila (77), Ignacio de Loyola (78), Manuel de Orovio y Echagüe (79).

Artistas

Diego Rivera: “Adoro la bravura de Diego Rivera. Él muere, al pintar, la materia misma; y a veces, por amarla tanto, la incrusta en la masa de sus colores ... Pintar así es, más bien, desentrañar la plástica del mundo” (8, 47), Francisco José de Goya y Lucientes (8, 17, 28, 29, 33, 40, 43, 44, 49), Woody Allen (13), Teófilo Gautier (20), Diego Rodríguez de Silva y Velázquez —más conocido por su apellido materno— (17, 28, 29, 43), Hieronymus Bosch —El Bosco— (38), Juan de Herrera (41), Christian Johann Heinrich Heine (44), Ignacio Zuloaga (47), Pablo Picasso —en plena producción cubista— (47, 48), Doménikos Theotokopoulos “El Greco” (48), Franz Liszt (55), Glykon y su *Hércules Farnesio* (55).

Personajes de la calle

“El mendigo y la calle de Madrid son un solo cuerpo arquitectónico” (23). El manco que pide limosna, la viejecita que canta tonadas ligeras a la puerta de los cafés, los ciegos, los fumadores, el vendedor de lotería

o de periódico, que es disfraz de mendigo (26). "Del pícaro fatigado ha podido provenir el mendigo". "El paseante de los barrios bajos tropieza, acaso, con una teoría de deformes ... Ve pasar enanos, hombres con brazos diminutos o con piernas abstractas, caras que recuerdan pajarracos y pupilas color de nube" (28). Además, "las lavanderas, los cocheros, los pregoneiros". "Madrid está toda llena de canciones: por cada una de mis ventanas miro otras quince o veinte, y en todas hay una mujer en faena, y de todas sale una canción" (58).

Vivencias y comentarios

Advierte Alfonso Reyes que, quienes visitan galerías y museos, ya no atienden a los cuadros en sí, sino a las cédulas o carteles, lo cual resulta tener actualidad, incluso en la casi primera cuarta parte del siglo XXI, no sólo en España sino en el mundo (20-21). Parece haber verdad en el proverbio madrileño: "Nueve meses de invierno, y tres de infierno" (43). Pudiera pensarse que Reyes es excesivamente crítico al escribir en el capítulo XII de *Cartones* sobre las roncadas de Madrid:

Esas hembras de voz tan ronca, de fáciles cóleras ... ¿Qué quieren? Quieren que nos maten. ¿No es eso amor? Quisieran devorar al macho. Quisieran devorar al macho, apropiárselo íntegro, como la hembra del alacrán. Cercenarle la cabeza, como la araña, al tiempo de estarlo embriagando: mascullarlo, desgarrarlo, echarlo a la calle a puntapiés, tembloroso todavía de caricias (59-60).

Pero al siguiente capítulo "Canción de amanecer", suaviza su apreciación acerca de la mujer madrileña, cuando reproduce lo que la madre dice en la intimidad al hijo pequeño, lo que le hace escribir:

Mi vecina, en cambio, es toda miel al amanecer. La hora sin trabajo, la hora de su corazón. Oigo los besos, y oigo

unas palabras tan dulces que me hacen pensar en mi tierra: —¡Mi rey, mi ángel! ¡Mi rey, mi ángel! Y al fin —cuando ya no cabe en el pecho la ternura— brota una canción. No es bella su voz; pero es de animal exacto; funciona bien, y produce con precisión todas sus notas, con una claridad de tímpano. Es la más hermosa canción de España (62).

Otro elemento vivencial es la apreciación de Reyes sobre la zarzuela. Comenta: "Todo este año me ha rascado las orejas *El amigo Melquiades*" (58); se refiere a la obra de Carlos Arniches, con música de José Serrano y Quintito Valverde, la que fue estrenada en el Teatro Apolo de Madrid el 14 de mayo de 1914.

Sentimientos

"Saudade" o nostalgia (15); "Síndrome del Jamaicón" (15). En "La prueba platónica", capítulo XIV, Alfonso Reyes escribe sobre el amor. Y al evocarlo, aparece su amor a la mujer. "La mujer en su sabroso misterio; la canción, en la vaguedad del aire". "No conozco mejor prueba de la escala platónica que el ver desfilar por Madrid las mujeres bellas. Cada una pone una nota al concierto ..." (64-67).

Otros espacios

Monterrey (9, 57), México (11-16), París (11, 56), Cerro de la Silla (12), Palacio Nacional de México (12), Popocatepetl (12), Izaccíhuatl (12), Río de Janeiro (15), Tenochtitlán (15, 16), Francia (32, 41, 53), Sena (41), América (44), Castilla (47), Cataluña (48), Aragón (48), Támesis (49), Rue de la Paix (50), Burma (56), Cartago (56), Hitt (56), Éufrates (56), Provenza (57), San Luis Potosí (58), Puerto de Veracruz (58), Lovaina (68), Reims (68), Dunkerque (68), Parla (69), Casa Arenas (70), Banco de Recoletos (70), Cádiz (79).

Conmemoraciones

Los entierros, en los que "mientras unos van con el muerto, otros vuelven con la guitarra" (31); la tarde taurina o *fiesta nacional* (31-33); el no-temor a la muerte sino aun la burla a la misma, en una similitud con la idiosincrasia mexicana (32-33); el Carnaval-Entierro de la Sardina (35-38); la *Taratachumba*, voz onomatopéyica: cornetas, gaitas y tambores (37).

Ramón del Valle-Inclán

Corresponde al capítulo XVI de los *Cartones*. Aborda, casi por vez primera, el tema religioso. Vayamos al retrato literario, luego de la "conferencia teológica" del *Manco de Madrid* en el Ateneo (73-76):

Don Ramón es una figura rudimental, de fácil contorno ... Habla bien, conoce la nigromancia española. Es galante. Ofrece la teología en bombonera. Pero no sólo hace de abate florido, no: una vez traspuesto el preámbulo, sus ojos empiezan a centellear, su voz se torna cálida, y su mano de cera, más elocuente aún que sus palabras, dibuja y discorre continuamente una curva rítmica, isócrona, trascendental. La mano va y viene. Por momentos, el índice parece alargarse para apoyar un corolario que se quiere escapar. Otras veces, se despliega aquella larga aleta de pez y azota el aire, o bien se ostenta como un plano de proyección para las ideas. Lanzadera metafísica, la mano va y viene. La cara es fecunda como una cifra, y la mano desenmadeja las infinitas connotaciones de la cara ...

Afronta la definición de los enemigos del alma: el mundo perece con los ojos que lo contemplan, es una creación de la luz. La carne perece con la carne. ¡Pero el Demonio! El orgullo, el amor, el aborrecimiento, los pecados anteriores al hombre, anteriores a Adán, son los únicos que nos eternizan ...

Giner de los Ríos

Es el último capítulo de *Cartones de Madrid* (77-80). Se trata de un segundo retrato literario de Alfonso Reyes, en el que se incluye igualmente el tema teológico, esta vez acerca de lo dicho por Francisco Giner de los Ríos. Resulta ser uno de los pocos textos del *regiomontano universal* que abordan, de manera directa, el asunto religioso, del que Reyes se mantenía, desde su infancia y adolescencia, discretamente alejado. Van algunos párrafos del mismo, advirtiendo que el alejamiento de la Iglesia, por parte de Giner de los Ríos, pudiera haber sido el discutido tema de la infalibilidad *ex cathedra* del Papa en el Vaticano I:

Se le recuerda como un viejecito pequeño junto a una estufa: como un viejecito siempre joven. Un alma fina de rondeño, una aristocracia nativa disfrazada con un traje vulgar ...

Era hacendoso: aseaba él mismo su cuarto. Era un religioso; más bien un místico, pero a la manera española: cargado de ideales prácticos y positivos. La buena tradición española quiere que la práctica y la mística broten juntas, como en la actual filosofía pragmatista. Santa Teresa fundaba monasterios y los sabía regentar. ¿Qué dice a sus hijas en devoción? Oídla: "Entre los pucheros anda el Señor" ...

Hablaba para consolar a los afligidos; así como suena y sin literatura. He oído a más de uno decir, cuando corrió por Madrid la nueva de su muerte: —¿Y a quién llevaremos ahora nuestras dudas íntimas? ... Ministraba la confesión laica ...

Ni siquiera le faltó sublevarse, como a buen santo español. Después de ganar una cátedra en la Universidad, renuncia a ella para unirse a los perseguidos ... El ministro que lo perseguía tiene un nombre medieval y eclesiástico: Orovio. Orovio hace encarcelar en un castillo de Cádiz a Francisco Giner, presa de la fiebre. Francisco Giner rechaza el auxilio que le ofrece Ingle-

terra, porque "el gobierno español sabe lo que hace". Orovio flaquea: el santo es excarcelado, pero se le destituye de su cátedra. Vuelve el santo a Madrid: funda la Institución Libre de Enseñanza ...

"Influyó siempre —leo en un periódico— de una manera interna, pura e ideal en muchos movimientos y en muchas instituciones que nadie creería relacionadas con él". Las instituciones que de él proceden directamente forman sin disputa el grupo avanzado de la cultura española ...

Después del Concilio Vaticano, Francisco Giner se aparta de la Iglesia Católica ...

Podríamos cerrar con este texto de Felipe Restrepo David:

Para Reyes, al final, la crítica y la creación, desde su experiencia más íntima como intelectual y artista, se harían una misma escritura pues ambas se regían por los mismos principios: la palabra, para él tenía como misión revelar el espíritu, mostrando al hombre entero en toda su capacidad de creación e interpretación" (Restrepo David, 2014, pp. 99-119).

Conclusión

Estamos frente a un libro de relativamente pocas páginas, pero de alto valor literario y social. Los *Cartones de Madrid*, de Alfonso Reyes, resulta ser de los primeros textos que brotaron de la ingente pluma del polígrafo que ha sido considerado por la crítica como uno de los más ilustres representantes de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

Posiblemente para algunos lectores este texto resulte excesivamente breve, casi telegráfico, pero es que se trata de apuntes de viaje realizados a vuelapluma, con el apremio de tener que ganar un sustento para dar seguridad a su esposa y a su hijo, en un medio que ciertamente le fue

benigno, pero donde había que adaptarse a la cultura e idiosincrasia de una nación que estaba situada junto a otros países que ya sufrían la primera conflagración internacional.

Es casi seguro que el lector quede admirado, al aproximarse y hacer suyo este texto de Reyes, particularmente por los nombres de autores y obras, del gran dominio que tenía Reyes de la literatura universal griega, romana, medieval, renacentista, moderna y contemporánea, a la vez que de los temas, sitios y vivencias capturados en los primeros años de su estancia en Madrid, que eran los de una todavía juventud biológica, previa a su trabajo posterior en la misma España y luego en el servicio diplomático, que atendía cuestiones políticas y económicas, sin desatender jamás las culturales y artísticas. Llama la atención, por otra parte, que Reyes no cite la Biblioteca Nacional, espacio que seguramente visitaría con asiduidad.

Las varias ediciones de *Cartones...* y su constante referencia en los medios periodísticos y literarios confirman el valor de sus temas y asuntos, manteniendo una actualidad que no deja de sorprender, pese al siglo de distancia que nos separa de estas bisoñas letras.

Deseamos reafirmar la idea de que este libro de Reyes pueda ser empleado como una luminosa guía del Madrid contemporáneo, para los propios españoles, pero sobre todo para los viajeros de todos los países del planeta y, particularmente, del mundo iberoamericano, incluido México.

Finalmente, confiamos en que nuestra colaboración en esta edición crítica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, formará parte de un trabajo colectivo que aporte una visión holística a la obra en cuestión, como son estos *Cartones de Madrid* de Alfonso Reyes, cuya lectura íntegra no debe omitirse.

Referencias bibliográficas

- Aldán, E. (2016). "Lugares que existen ahora. *Cartones de Madrid*, de Alfonso Reyes". En *La Jornada* Aguascalientes. Recuperado de www.lja.mx/2016/09/lugares-existen-ahora-cartones-madrid-alfonso-reyes/
- Restrepo David, F. (jan-jun 2014). Alfonso Reyes, crítico humanista. En *Co-berencia* (10) (20). pp. 99-119.
- Reyes, A. (1976). *Obras completas*. Tomo II. México: FCE.
- Reyes, A. (2006). *Cartones de Madrid*. Monterrey: UANL-Fondo Editorial de Nuevo León.
- Reyes, A. (2010). *Diario, 1911-1927*. Tomo I. A. Rangel Guerra (ed.). México: FCE.
- Alfonso Reyes Ochoa. (n.d.). En Wikipedia. Recuperado de http://es.m.wikipedia.org/wiki/Alfonso_Reyes_Ochoa

Cartones de Madrid: visiones goyescas

Georgina García Gutiérrez Vélez

*Y era una España rica de inquietudes y aun de logros culturales
la que le tocó vivir, o, por lo menos, así la consideró Reyes,
generoso siempre, cuando a ella aludió en diversos escritos.*
LUIS RIUS

*La única manera de ser provechosamente nacional
es ser generosamente universal.*
ALFONSO REYES

Hispanismo: primeros pasos

Alfonso Reyes vivió diez años en España, de 1914 a 1924,¹ y, en ese tiempo del destierro, se convirtió, en "uno más en Madrid entre sus amigos, compañeros, maestros y ya también discípulos españoles" (Rius, 1996, pp. 225-226). El joven Reyes había dejado México en pleno duelo por la trágica muerte del padre y por la consecuencia también dolorosa, de verse obligado a abandonar la patria. Desarraigo total y luego los comienzos difíciles, primero en Francia y luego en España; un inicio duro, con años precarios en ambos países. Así, en tierra ajena, en la nostalgia, se encontraba a expensas de sus propias fuerzas y

¹ Reyes reúne lo escrito en esos años en *Las vísperas de España* (1937), en "Contenido de este libro" (7).

debía hacerse cargo no sólo de sí mismo, sino de su nueva familia. José Luis Martínez, finalmente, cuenta la historia:

Un día de octubre de 1914 llegó a Madrid un joven mexicano de veinticinco años, sin recursos y con mujer e hijo que sustentar. Había salido de París, incendiada por la Gran Guerra, le habían despedido de su modesto cargo diplomático y venía a España para intentar ganarse la vida con las únicas armas que contaba, su pluma y su imaginación, como lo había hecho siglos atrás "el abuelo Ruiz de Alarcón". Lograrlo entonces parecía más difícil de lo que es ahora. Aquel joven llamado Alfonso Reyes sólo tenía un libro publicado, *Cuestiones estéticas* (1911). Y era apenas conocido en los medios cultos madrileños. Francisco A. de Icaza, diplomático y escritor que conocía bien aquel ambiente no disimuló su inquietud: "Posible es —le dijo— que usted logre sostenerse aquí con la pluma, pero es como ganarse la vida levantando sillas con los dientes" (Martínez, 1992, p. 91).

Parecía no sólo imposible que Reyes pudiera meramente subsistir, sino un despropósito creer que podría abrirse camino en España, tan sólo, en palabras de Martínez, con "su pluma y su imaginación". Y sin embargo, así fue. Si bien Europa estaba en guerra, en España había paz. En este país, además de la seguridad que requería de un modo apremiante (de una guerra en México pasa a otra en Francia), Reyes encuentra estímulos y alicientes que incentivarían seriamente su vocación. España era el lugar propicio para un escritor talentoso, por la riqueza de su vida cultural y literaria, y porque la literatura española había alcanzado un esplendor enorme a principios del siglo XX. En esos años, la Generación del 98 brillaba con fuerza.

Incansable, salía adelante pese a las penurias. Se hacía presente en numerosas publicaciones con innumerables escritos; pero se requería algo de enjundia para presentarse como un escritor profesional ante sus colegas. Lo hará con dos obras de excelencia. Durante el año

en París (llegó a Francia en agosto de 1913) y en las pocas semanas en San Sebastián, aunque seguía escribiendo, no tenía las condiciones propicias para la creación de altos vuelos; eso se deduce de sus propias palabras: "sólo escribo artículos y páginas que se publican en diversas revistas de Europa y de América" (Reyes, 1956, p. 7). La capital de España será el lugar propicio para que renazca y se intensifique la creatividad de Reyes: "Lo primero que escribí en Madrid fue el opúsculo de los *Cartones* luego recogido en *Las vísperas* y la *Visión de Anáhuac*" (Reyes, 1956, p. 7).

Casi de inmediato, ambas obras excepcionales atrajeron favorablemente la atención de los círculos intelectuales y artísticos españoles. Las dos conectan al autor con lectores de España y reavivan sus nexos con los de México. Fueron publicadas el mismo año, inauguran el prestigio de Reyes como escritor en tierras españolas y marcan el arranque de su carrera como gran escritor universal. Sobre todo, representan las grandes ramas substantivas de la literatura de Alfonso Reyes: México y España.³ Un antes y un después. ¿Qué mejor manera de presentarse ante lectores cultos, académicos y colegas, para ser reconocido como uno de sus pares! José Luis Martínez señaló el papel que desempeñó *Cartones*, para que en España se percataran de la valía de Reyes:

Inmediatamente después de las agudas instantáneas de *Cartones de Madrid* (1917) que serían su tarjeta de presentación intelectual ante aquella ciudad ... [luego] viene esa breve obra maestra que es *Visión de Anáhuac* (1917) a la que seguirán muchos otros de los libros de ensayos, de poesía y de cuentos y fantasías que le dieron fama (Martínez, 1992, p. 52).

³ No su temática, casi inabarcable, ni los escritores amados (Góngora, Goethe...), ni las culturas (Grecia...), ni los pintores que lo marcaron (Goya, Velázquez...).

“Tarjeta de presentación” fue sin duda, *Cartones de Madrid* (1914-1917) que despierta interés por *Visión de Anáhuac* (1519), la esperada publicación que cumplirá con creces las mejores expectativas respecto al talento de Reyes. Las dos obras desempeñan varias funciones o papeles. Con la primera, en tanto proceso, se inicia el hispanismo de Alfonso Reyes, que escribe, significativamente, sobre la capital de España. *Cartones de Madrid* anuncia a su autor como un hispanista madrileño oriundo de México. *Visión de Anáhuac*, la segunda obra, confirma la consolidación de Reyes como escritor de primera, y, si continuamos la línea de pensamiento de Martínez, el volumen abre las compuertas a la escritura de las siguientes grandes obras.⁴

Cartones de Madrid (1914-1917) y *Visión de Anáhuac* (1519), aparecen en 1917, comparten el tiempo de gestación y, tal vez por eso, participan de intenciones y preocupaciones que poblaron la mente de Reyes, mismas que suma a su poética. Pese a las diferencias temáticas, de discurso literario y hasta de composición, hay una comunidad de intereses entre las dos. De distinta manera, concretan artísticamente el talento de Reyes que experimentaba la efervescencia de una etapa fundadora, después del desasosiego y la contención. Madrid despertaba su entusiasmo e inspiración: España era idónea para crear.

Reyes había pasado de una posición social privilegiada en México, cómoda económicamente, a la del extremo opuesto. En Madrid se queda sin dinero y gasta su “última peseta —consigna José Luis Martínez— en una de las pintorescas y atroces posadas que fueron sus primeras viviendas” (1992, p. 91). Experiencias, vivencias, descubrimiento de lo prohibido, de la ciudad que desconocen los viajeros apresurados. Sobre el terreno por así decirlo, Reyes toma notas para el libro sobre

⁴ “...*El suicida* (1917), *El plano oblicuo* (1920), *Retratos reales e imaginarios* (1920), *Simpatías y diferencias* (1921-1926), *El cazador* (1921), *Huellas* (1922), *Calendario* (1924) y, finalmente, *Ifigenia cruel* (1924), con el que cerrará Alfonso Reyes su década española” (Martínez, 1992, p. 52).

Madrid que tendrá la autenticidad del que conoce la vida y el arte. El artista recupera la obscuridad de esas noches, el poeta alimenta su escritura de lo vivido.

Cartones de Madrid se inscribe en la tradición española, pictórica, literaria, de representar a la capital de España. Alfonso Reyes, extranjero, casi desconocido, se atreve a escribir sobre Madrid, igual que los poetas y pintores españoles: empresa ambiciosa, propia de artistas. Reyes “pinta” la ciudad con la pluma y combina maneras de ver de las artes visuales, de plasmar el objeto pictórico, con las de la representación en la literatura. De sus notas tomadas durante tres años, de 1914 a 1917, de su imaginación y de las artes, provienen sus “instantáneas”, “estampas”. *Cartones* llamó Reyes a los escritos que imprimen sus visiones o percepciones de Madrid y que componen el libro.

Cartones de Madrid revela la enorme erudición viva de Alfonso Reyes sobre España, lo muestra como conocedor de su pintura, pintores, letras, cultura y, en especial, de la ciudad. Un habitante que vive la ciudad materia de las artes y de su palabra poética. Reyes camina en sus calles, capta el trazo urbano, se fija en su arquitectura, en la vida nocturna, callejera, del viejo Madrid. Reyes se adentra en la ciudad, hace anotaciones, prepara *Cartones de Madrid*. El contacto —confirma Héctor Perea— empieza muy pronto:

La llegada de Reyes a la capital, los primeros días de trahumar de pensión en pensión por el Madrid antiguo, darán cuerpo a estos pequeños apuntes, a la manera del aguafuerte, a los que Julio Torri y Manuel Toussaint —encargados de la edición del libro para la editorial Cvltura— identificarían desde México con las escenas de Goya (Perea, 1990).

Torri y Toussaint, que editaron *Cartones de Madrid*, con su elección de un capricho del pintor aragonés para la portada sugieren una lectura del libro que liga su significación y procedimientos a los pictóricos de

Goya.⁵ A ellos, en primer lugar, quizás Reyes dedicó el libro "A mis amigos de México y Madrid, salud". Esta dedicatoria encabeza el prólogo de *Cartones de Madrid* y se trataría además de un "brindis" —apunta con acierto, Perea—. Esta observación concuerda muy bien, según yo, con la tónica bohemia, y del lado obscuro de Madrid, de la pintura que revela la sombra de sus barrios y de la gente. La idea del brindis lleva a pensar en el poeta romántico, maldito (Baudelaire inmortalizó a París), quien con la copa de vino brindaría y diría "salud" a sus amigos de los dos países. Mas Reyes, sondea, mira, pero matiza en el prólogo esos atrevimientos (para un no español) con una advertencia-disculpa al final. El prólogo, también, es una presentación de *Cartones de Madrid* y de lo que movía al autor (introduce a sus páginas, plantea la distinción entre ver a los hombres y leerlos —que éstos prefieren—) y concluye:

... No dudo que os parezca ligero este cuaderno de notas y rápidos trazos, testimonio de lo que he visto en Madrid. ¿Necesito aseguraros que no para en reunir, en este cuaderno, esos primeros prejuicios de la retina, esos primeros y elementales aspectos que atraen los ojos del viajero? ... Tampoco respondo de algunos resabios amargos de este primer gusto: consideren mis amigos que muchas de estas notas están hechas a media noche, rodando solo por esas posadas de Madrid, sin saber a lo que había venido y bajo el recuerdo de las cosas lejanas.⁶

El prólogo, dedicatoria, brindis, *A mis amigos de México y Madrid, salud*, que debió ser escrito al último

cuando Reyes ya tenía una idea clara del conjunto de cartones (que trabajó en el periodo de tres años),⁷ se encarga de explicar los contenidos y propósitos del libro. El título, con múltiples alusiones a Goya, se entiende en cuanto Reyes menciona "cuaderno de notas y rápidos trazos" como planean los pintores antes de emprender una obra. El lenguaje corresponde al de los pintores cuando esbozan antes de pintar un lienzo, un fresco y hasta una acuarela. El "cuaderno" no es un libro, ni en tanto cartón, como en los *Cartones de Goya*: es un paso previo a la obra definitiva y que conduce a ella. Como Goya, Reyes pinta cartones, no para tapices, sino como parte de un proyecto de pintar-escribir en un futuro a la ciudad ya no como simple "testimonio de lo más superficial que he visto en Madrid". Hay una actitud confesional en el poeta, que confía sus debilidades y que tiene el sentido de pedir disculpas anticipadas, por si hubiera alguna subida de tono, amargura o incorrección en su "interpretación de Madrid". El diplomático, el clasicista y el amante de las buenas maneras, contienen al poeta transgresor, romántico, que aunque haya vivido un año en París, su modernidad no es la de *Las flores del mal*.⁸

El prólogo también enuncia objetivos, contenidos y propósitos del libro (como dije), que asimismo lo vinculan con *Visión de Anáhuac*. Menciono dos: el viajero, en el caso de los *Cartones*, identificado con el mismo Reyes, y, que en el epígrafe a *Visión de Anáhuac*, por medio de la voz poética, se dirige a él "Viajero: has llegado a la región más transparente del aire". Sin que sea propiamente literatura de viajes, pues ante todo son arte

⁵ Héctor Perea (1992) dice al respecto: "La portada de sus *Cartones de Madrid* reproduce, y no por casualidad, el capricho *Dios la perdone: y era su madre* del aragonés La maja allí representada, delicada de porte, elegante, y que podría haber salido en alguno de los tapices coloridos del Prado, mani-fiesta no obstante el desprecio humano en su más refinada crueldad" (22).

⁶ Nótese el empleo del español de España, ciertos giros, que para mí es indicio de su hispanización.

⁷ Nada hay de improvisado o de apresuramiento en el volumen que es una obra de lenta maduración. Admirable el rescate de lo visto, vivido y sentido en diferentes momentos, sobre todo recién llegado a Madrid: "Reyes iniciará su incursión española dispuesto a captar lo que se ponga primero ante sus ojos. Y esto será, al llegar por primera vez a la capital, la España de aguafuerte goyesco que tan bien retrataría José Gutiérrez Solana por esos años" (Perea, 1990, p. 22).

⁸ Un influjo que no reconocería alguien tan pendiente de las corrientes pictóricas, literarias, del surgimiento de las vanguardias como Reyes. Su sensibilidad difería de la de Charles Baudelaire (1821-1867), pero sí reconoce el de Théophile Gautier (1811-1872) (Véase el prólogo).

literario con preocupaciones de las artes visuales, en ambas obras son centrales el viaje, los viajeros. La perspectiva para ver, las reflexiones acerca de cómo ven los que viajan, el ver o su ausencia, son fundamentos de las dos obras. Hay correspondencias en las que Reyes muestra Madrid a mexicanos y a españoles, en una, y a éstos, las visiones de los cronistas de la Nueva España, en la otra. Visión visiones, de una ciudad, de un valle (cómo lo vieron los conquistadores y cronistas), unen ambos libros, hermanados por la nostalgia, porque consideran como destinatarios tanto a México como España. Los países que Reyes amó en su juventud.

Cartones de Madrid (1914-1917) que cumple varias funciones, testimonia múltiples cómo en esos momentos de dificultades, con el ánimo escindido entre dos mundos, entre el penoso pasado y el futuro incierto, se gestaba el Reyes del mañana. En plena crisis existencial, España se manifiesta ante el joven escritor como materia para su literatura, como el terruño lejos de México. Todo empieza otra vez en Madrid.

Cartones de Madrid capta la génesis de cambios significativos, trascendentes, en la vida, en la poética y en la biografía literaria de Alfonso Reyes. El título que podría considerarse cifrado, concentra significaciones importantes, y apunta al sentido total, artístico, del pequeño libro. Así, de extensión muy corta, Reyes la llama opúsculo; *Cartones de Madrid* es, sin embargo, una obra de dimensiones enormes. Las artes españolas, Goya, Velázquez, Madrid visto desde ellas, que estimulan su imaginación, España nuevo germen de su escritura, las reflexiones sobre la manera de ver del artista, contrapuesta o diferente a la del escritor, las teorizaciones sobre arte, en especial las artes visuales, la búsqueda de nuevas raíces, hacen de *Cartones de Madrid* una obra de prolongación, sí, pero asimismo de resurgimiento.

La relación que Alfonso Reyes establece con España se volvió paulatinamente entrañable: allí se reinventa y termina su formación como escritor, como estudioso y como hombre. La complejidad de esa relación, sus

numerosas facetas, se hace evidente tan sólo en la riqueza y diversidad de sus escritos sobre el país que lo acogió y lo hizo uno de los suyos. Como México, España será uno de sus temas esenciales.⁹

La relación empezó mucho antes de San Sebastián y de Madrid, pues Reyes conoce primero a España a través de sus letras y sus artes. Estos vínculos precedentes fomentan la inclinación hispanista del escritor y podrían considerarse preliminares del proceso de su hispanización como tal. La lectura y conocimiento tempranos de lo español, favorecen y cimentan el hispanismo de Reyes que idealiza a España antes de pisar tierra española. Héctor Perea, quien ha estudiado con rigor la presencia de España en la producción literaria de Reyes, reflexiona:

Para Reyes el país de la piel de toro —como lo identifica el lugar común—, su historia, captada oralmente o por escrito, y su pueblo, fueron una auténtica invención personal llena de paradojas y anticipos. Durante sus años de formación dentro del *pequeño grupo* ateneísta que presidía Pedro Henríquez Ureña, la literatura, el arte y en general la cultura de la Península Ibérica conocidos a través del medio que sería el mejor instrumento de Reyes: el libro, lleno de ideas, imágenes y estampas; aunque también de las fiestas y bailes organizados por la colonia hispana de Monterrey— hicieron a Reyes ese enigmático guiño del cuento de Cocteau donde se volvía ineludible el cumplimiento de un destino.¹⁰

Inevitable no proseguir en la línea de pensamiento de Perea. Madrid representa, entonces, el punto de

⁹ Véase la imprescindible compilación, *España en la obra de Alfonso Reyes*, investigación y selección de Héctor Perea. Sus 708 páginas son un verdadero muestrario de la importancia del tema para Reyes, quien como señala Perea, lo abordó en innumerables escritos más, aun en los que España no era el foco único de atención.

¹⁰ Aunque, prosigue Perea, "Sólo que el regiomontano no fue a Isaphan a encontrarse con la Muerte, sino huyendo en verdad de ésta, con el descubrimiento de otra forma de vida y la consolidación de su vocación literaria" (Perea, 1990, p. 8).

llegada, el destino, pero también el del principio. En la capital de España, Reyes encuentra a su musa sibilina.¹¹

El joven Reyes se afilia a España gracias a lo que puede considerarse su hispanización, que sin duda es un proceso extraordinario porque consiste en una construcción de sí mismo que a la par que lo “españoliza” no impide que se reafirme su mexicanidad. La hispanización de Reyes que no excluye a su ser mexicano, sino que se suma a éste, es signo de una mentalidad abierta y de las múltiples capacidades para crecer del regiomontano. La hispanización es a la vez una reinención de Reyes que se asimiló españolizándose, fenómeno complejo que manifiesta cómo el inquieto joven de veinticinco años, pese a las desventuras, se encontraba en un periodo formativo muy intenso y de crecimiento personal. Al asimilarse, se apropia, hace suyas las artes, las culturas de España, con una avidez de conocimiento que enriquece a él y a su escritura; entabla amistad con escritores y artistas, conoce grupos, generaciones. Por el hecho de ser un humanista declarado y un mexicano que se españoliza, Reyes adopta posturas que en su época no podían ser más radicales y aun políticas.¹²

Mas la mayor apropiación de Alfonso Reyes, iniciada antes de vivir en España, es la lengua española. La excelencia en su dominio le gana prestigio como escritor en todo el mundo y un sitio sobresaliente en la patria de los que hablan español.¹³

La hispanización de Reyes es un proceso muy complejo que involucra al contexto en el que se da y a

¹¹ Pese a las diferencias numerosas, al papel distinto de las urbes, este hallazgo me condujo a contrastarlo con Carlos Fuentes y la Ciudad de México (algunos de los varios temas estudiados por mí en los dos autores).

¹² Admirable, pues le tocó vivir en tiempos de nacionalismos exacerbados, belicosos, de intolerancias nacionalistas y racistas, de guerras, del nacimiento del fascismo.

¹³ Obtuvo el reconocimiento de sus pares de todos los países hispanohablantes que lo consideraron uno de los mejores escritores de la lengua española.

elementos personales. Reyes atraviesa por una transformación profunda, no libre de escollos y con cierto cariz mágico:

España fue la imagen de algo remoto pero posible; algo necesario y aun ineludible durante diez años dentro de España misma y mucho tiempo más alejado de ella. En este país terminó Reyes por despojarse de sus miedos provincianos frente a lo extranjero —proceso iniciado en París, al confrontar el cubismo y sus “dislocaciones”, y mil posibilidades más de libertad, con ese mezquino infierno de la legación mexicana— y depuró su estilo ensayístico; allí finalizó la *Visión de Anáhuac* (1919) —en 1915 y escribió uno de los más grandes poemas dramáticos de la lengua española: *Ifigenia cruel* (1923) (Perea, 1990, p. 8).

Alfonso Reyes se vuelve hispanista y, siguiendo a Perea, con quien coincido, se convierte en hombre de mundo, cosmopolita. España propició que resurgiera su vena poética y que sus talentos, dones y cualidades, florecieran. Todo su ser participa en la construcción de sí mismo en la que juega un papel importante la “españolización” que supera la mera experiencia de vivir por un tiempo en otro país, de adaptarse y hasta la de incorporarse a éste.

Luis Rius quien examina el efecto de España en Reyes, se admira de su capacidad de “integración” (para mí, fue algo más hondo) y enumera las adscripciones a instituciones españolas formativas (el Centro de Estudios Históricos, el Ateneo de Madrid), nombra a sus maestros, a sus colegas. Dice Rius (1996) en “Alfonso Reyes en Madrid”:

Vivió diez años Alfonso Reyes en Madrid, de 1914 a 1924. 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 escrúpulo de extranjería (225, la cursiva es mía).

En efecto, Reyes se integra, lo cual no sorprende dado el don de gentes, simpatía y diplomacia del joven escritor. Se incorpora y es aceptado gracias al talento¹⁴ o a su poligrafía que poblaba con numerosos escritos diversas publicaciones. Reyes fue reconocido en España por méritos propios, por su trabajo y dotes que le abrieron por completo las puertas de ese país. Debe reflexionarse acerca de que algo de mayor trascendencia, la hispanización, le acontece a Alfonso Reyes "el integrado", pues España marca su vida, su literatura. ¿Si no, por qué revive allí su creatividad literaria, de manera tan impresionante, alcanza prestigio internacional y escribe lo que escribe? José Luis Martínez (1992) sistematiza importante información para entender qué le aconteció a Reyes:

La década que va de 1914 a 1924, o de sus veinticinco a sus treinta y cinco años en que permanece en Madrid, será la de su mejor periodo de creación y en la que se convertirá, al mismo tiempo, en gran escritor y maestro de la investigación literaria. La simple enumeración de las obras que realiza en estos años dan clara idea de la intensidad de su trabajo de creación y de erudición ... Quien había llegado a Madrid con un solo libro como bagaje intelectual, saldrá de aquella ciudad en 1924, convertido en un escritor que celebran con entusiasmo los críticos de varios países (52).

Alfonso Reyes es convocado por el gobierno mexicano en abril de 1924, para que se reincorpore al servicio exterior. El destierro quedará atrás, pero su relación

¹⁴ ¿Qué otro extranjero ha presentado en España una mejor "tarjeta de presentación", como dice José Luis Martínez que *Cartones de Madrid* o que *Visión de Anáhuac* (1519)?

con España permanece. Ya no es el mismo joven que llegó a vivir en pensiones de pesadilla en los barrios de Madrid, sino el hombre que cumplió con un destino que parecía reservado para él. Reyes se reinventó en tierras españolas, vivió varios procesos. Será hispanista siempre. En una de sus despedidas, se muestra emocionado:

Adiós amigos y hermanos míos que durante diez años me disteis arrimo y compañía. Viviréis en mi gratitud y compañía mientras yo viva. Adiós, España muy mía. Pronto hará once años que me alejé de mi tierra. De allá me llaman ahora (citado por Martínez, 1992, pp. 93-94).

Ver o no ver: esa es la cuestión

Alfonso Reyes inicia *Cartones de Madrid* (1914-1917) a los veinticinco años de edad y lo concluye, según la fecha al final de su prólogo dedicatoria, *Madrid, mayo de 1917*, a los veintiocho (cerca del día de su cumpleaños, el diecisiete, o quizás exactamente en él). El libro está compuesto por diez y siete escritos a los que precede uno, introductorio, "A mis amigos de México y de Madrid, salud". El prólogo contribuye a darle la forma de libro y a vincular los diecisiete capítulos con números romanos, heterogéneos formalmente, pero ligados por el interés en Madrid. Más los vínculos entre los escritos son profundos, pues comparten la preocupación por percibir a Madrid desde la mirada de las artes y por reproducirla artísticamente. En el prólogo, Reyes hace declaraciones sobre arte y literatura que sustentan la poética de *Cartones de Madrid* y defienden el carácter artístico del libro. El autor, deducimos a partir de esos señalamientos, no se propuso la escritura de un anecdotario sobre Madrid. Al examinarlos, se encuentra que los textos reunidos están lejos de ser reportajes o crónicas: son arte, no periodismo. Es significativo que "A mis amigos de México

y Madrid, salud", comience refiriéndose a Théophile Gautier, artista y escritor, defensor de la teoría del "arte por el arte". A partir de esta mención, Reyes, lleva el prólogo al terreno de las reflexiones teóricas sobre pintura, literatura, sus vínculos, pero lo hace tan bellamente, sin estridencias, con tal gracia que no parece la defensa de una posición vanguardista:

Gautier, pintor antes que poeta, se quejaba de que nuestra civilización fuese poco Colorista. Después de él han fracasado las últimas teorías literarias del color: ¿hay cosa más desacreditada, en efecto, que las teorías del color local. Buscamos ahora la realidad algo más allá de los ojos, y ya los cubistas se precian de ver con las manos, con el sentimiento muscular de la forma. No sin cierto regocijo como el estoico, parece gritar nuestra civilización: "¡Perdí los ojos!"

Ni la manera de ver la realidad del realismo, del naturalismo, del cubismo, sino de verla sin las limitaciones del órgano de la vista que se queda en la superficie y no ve más allá de lo aparente. Importa la mirada del artista, ya sea del lenguaje o pictórico que descubre visualmente a su objeto, en este caso Madrid, para imprimirlo artísticamente a la manera de los grandes pintores. Han sabido ver la realidad, Goya, Velázquez.

Pese a la medida que lo caracterizaba, Reyes podría escandalizar con afirmaciones sobre la escritura y la pérdida de los ojos, por causa de la civilización; no hay que olvidar que es un manifiesto:

El primer ataque a los ojos, a la objetividad visual, comienza con el descubrimiento de la escritura: en cuanto la línea cobra una intención jeroglífica, gana para el entendimiento lo que pierde para la sensibilidad. Recorred las salas de los museos: veréis que, invariablemente, la pobre gente ha dejado de ver los cuadros para leer los letreros que aparecen al pie. No se perdería mucho si se suprimieran los letreros. De igual modo, los hombres no se conforman con que los veamos; quieren sobre todo, que los leamos.

Reyes se había apasionado por la pintura española (aún más que en México), en sus estimulantes visitas al Museo del Prado en donde vio las pinturas de Goya, las de Velázquez, que sabían ver detrás de las apariencias de la realidad. Goya fue un favorito siempre y no sorprende, dadas las honduras que plasmó el aragonés,¹⁵ que llamara la atención de Reyes para ver a Madrid, desde la profundidad goyesca. No le interesaba reiterar los lugares comunes, ni tópicos, sino revelar el corazón de España, para imprimir las luces y sombras del Madrid que recorría durante las noches, en plena soledad. Goya había visto esos claroscuros, más que en las series de *Los cartones* (preservados la mayoría en el Museo del Prado), sino en *Los caprichos*, *La tauromaquia*, etcétera. Goya supo captar España porque sabía ver.

El reducido prólogo de página y media, resume los criterios artísticos presentes en los escritos e introduce al lector en la densidad de preocupaciones estéticas, en problemas de las artes visuales que dan lugar al libro. Es un bello texto, denso, propositivo que sorprende con su gracia para abordar temas teóricos y para la reflexión y, sin embargo, se trata de un verdadero manifiesto.

Ya desde el título, *Cartones de Madrid*, declara intenciones goyescas, pues remite a los cartones de Goya —como mencioné, para contextualizar el libro en la pintura española que sí descubre lo español. España misma, Madrid vistos, en *Cartones de Madrid*, desde la manera de ver de Goya, desde su arte. El prólogo plantea temas o problemas de las artes visuales e inquietudes del autor acerca de cómo ver, de las diferentes miradas en la pintura o en la escritura (reflexiones propias de las artes modernas). Introduce temas, insisto, como ver, maneras de ver, de no ver, se focaliza en los ojos (se refiere hasta a la retina), de hecho propone una teoría del arte, del color.¹⁶

¹⁵ Véase, por ejemplo, de László F. Földelvi, *Goya y el abismo del alma*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008 (1994).

¹⁶ Color: "Impresión que produce en el ojo la luz emitida por los focos luminosos o difundida por los cuerpos" (*Pequeño Larousse Ilustrado*).

Esta necesidad de ahondar en su objeto artístico, es negada por estrategias de un extranjero en España que no quiere parecer irreverente, por lo que desestima la capacidad de penetración de sus *Cartones de Madrid*:

No dudo que os parezca ligero este cuaderno de notas y rápidos trazos, testimonio de lo más superficial que he visto en Madrid. ¿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?

Las percepciones de Reyes, descubren, desde la mirada del artista y del literato enterado, a Madrid como ciudad literaria y artística. La poligrafía de *Cartones de Madrid*, polisémico desde el título, apela a una erudición riquísima para completar sus múltiples sentidos. El libro instaura redes intertextuales, por medio de referencias, alusiones multiculturales e intermediales.¹⁷ Cada cartón explora e imprime aspectos de Madrid, visiones artísticas desde las artes, su tipos literarios, sus autores e intelectuales (la Generación del 98, por ejemplo). Madrid creada por creadores y, gracias a ellos, a sus visiones y maneras de ver, recreada por Alfonso Reyes.

Es significativo que la falta de vista, la ceguera física, sea el tema del primer cartón, "El infierno de los ciegos" que abre el libro sobre problemas de ver y no ver, después de que Reyes alerta en el prólogo sobre su visión reducida por la falta de luz: "consideren mis amigos que muchas de estas notas están hechas a media noche". Es decir, cuando no se puede ver bien. Aunque es inevitable pensar en el *El lazarillo de Tormes*, por su ciego prototípico de la ceguera y mendicidad, y lo mismo en el pícaro, en los primeros dos cartones, "La gloria de los mendigos" Reyes se centra en la capital

de España. Cito fragmentos de los dos cartones que dialogan con las letras españolas, recuperan a estos tipos literarios y trazan una línea de continuidad literaria; *El lazarillo de Tormes* es intertexto en ambos casos (entre otros más):

El mendigo y la calle de Madrid son un solo cuerpo arquitectónico: se avienen como dos ideas necesarias. La calle sin él fuera como un rostro sin nariz ... Hay ciegos quitarristas, murgas de ciegos, ciegos cantores, recitadores o meros implorantes; ciegos salmistas y ciegos maldicientes. Hay, en fin, los "oracioneros vistosos" de Cervantes: los falsos ciegos (Reyes, 1995, p. 25).

Es lugar común entre los no conformistas españoles que el daño fundamental. De la patria viene del procedimiento picaresco. Encarna, dicen, en la Perniciosa listeza del político, en la espontánea sofistería del pueblo y hasta En su "teologismo" hereditario (27). Hay un día, sin embargo, en que el pícaro se cansa: agótase la artimaña, se Rinde el orgullo; la existencia, ruda, quiebra con su empuje a los muy Sutiles. La mentira ya no aprovecha, y entonces resulta más útil la verdad. Del pícaro fatigado ha podido provenir el mendigo (Reyes, 1995, p. 28).

Es admirable cómo Reyes teje nexos con las letras y autores españoles, los cita, se refiere a ellos, los prolonga. *Cartones de Madrid* pertenece, se inscribe en la literatura de España y en la universal: un ciego introduce y guía al lector para que entre al infierno y a todo el libro. Las referencias a la *Divina comedia* son sutiles, pero vinculan con fuerza literaria a "El infierno de los ciegos" con la obra de Dante:

Con una crueldad castiza y rancia, el ciego de la calle de Carretas arroja su Amargura a la cara de los pasantes en esta frase escueta, evidente: No hay pena como haber visto y no ver, hermanos. (Dante la hubiera incrustado en sus tercetos) (Reyes, 1995, p. 26).

¹⁷ Procedimientos de la escritura de Reyes incorporados definitivamente a su poética.

El hispanismo y la universalidad de Alfonso Reyes son pilares de *Cartones de Madrid* y aunque la selección del término "cartones" sugiere que es un libro preparatorio, es una obra acabada. Reyes seguirá escribiendo sobre España. Sobre literatura y arte, pero en su "opúsculo" caracteriza la españolidad al adentrarse en el corazón de España guiado por sus pintores, escritores.

Cartones de Madrid deja entrever que en momentos decisivos, Alfonso Reyes encuentra a España. En la búsqueda de sí mismo, lejos de México, el poeta se reencuentra en España. El resto es historia.

Referencias bibliográficas

- Martínez, J. L. (1992) *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*. México: UNAM.
- Perea, H. (1990). "Introducción". En H. Perea (comp.). *España en la obra de Alfonso Reyes*. México: FCE.
- Reyes, A. (1995). *Cartones de Madrid*. En *Obras completas*. Tomo II. México: FCE. pp. 47-90.
- Reyes, A. (1995). "Contenido de este libro". En *Obras completas*. Tomo II. México: FCE.
- Rius, L. (1996). Alfonso Reyes en Madrid. En J. W. Robb. *Más páginas sobre Alfonso Reyes* (IV). México: El Colegio Nacional.

Alfonso Reyes vanguardista

Evodio Escalante

Son múltiples los enigmas que suscita una lectura contemporánea de los *Cartones de Madrid* (1917) de Alfonso Reyes. El primero de ellos tiene que ver con los datos de su publicación. Llevado por una cierta inercia, o por un descuido bibliográfico del que me confieso culpable, siempre consideré que este libro, fraguado durante la estancia española del autor, se habría publicado en el mismo Madrid, lugar donde vivió Reyes desde octubre de 1914 hasta finales de 1924 cuando una misión diplomática lo lleva de nuevo a residir en París. El grueso de la producción de Reyes en estos años, en efecto, en la que se cuentan los libros *El suicida* (1917), *El plano oblicuo* (1920), *El cazador* (1921), las cinco series de *Simpatías y diferencias* (1921-1922), *Calendario* (1924) y el poema dramático *Ifigenia cruel* (1924) aparecieron todos en Madrid, y dan testimonio de la presencia efectiva del escritor Reyes en la escena cultural y literaria de la ciudad. Dentro de esta secuencia, pensé que los *Cartones de Madrid* tendrían que compartir ese mismo lugar de edición. Los lectores naturales (y además óptimos) de este libro deberían ser los propios madrileños, que acaso estarían obligados a verse retratados (para bien o para mal) en las estampas que él mismo les ofrecía. Pero no fue así. Por razones que desconozco, Alfonso Reyes decidió enviar estos textos para su publicación

en México, donde Julio Torri y Manuel Toussaint se encargarían de publicarlo en la, entonces, muy prestigiosa editorial Cultura, poniendo como portada un aguafuerte de Francisco de Goya que va muy a tono con el contenido, a veces irónico y hasta sarcástico, de algunos de los pasajes del texto.

El segundo enigma tiene que ver con la ubicación genérica de los *Cartones de Madrid*. Impulsado acaso por una falsa modestia, o por el instinto simple de no recargar las tintas, en el texto preliminar del libro titulado "A mis amigos de México y de Madrid, salud", el propio Reyes afirma que lo que da a las prensas es un cuaderno de notas y de rápidas pinceladas. Casi como que si se disculpara —o se curara en salud ante posibles críticas—, escribe: "No dudo que os parezca ligero este cuaderno de notas y rápidos trazos, testimonio de lo más superficial que he visto en Madrid." ¿De lo más superficial? ¿Apuntes y meros bocetos? ¿Impresiones que pueden descartarse? ¿Serán éstos en verdad unos "primeros prejuicios de la retina" como sostiene unos renglones más adelante? Estas reservas, expresadas en el prefacio del libro, y el título mismo, *Cartones de Madrid*, hacen pensar que, en efecto, este libro es como un abanico de "estampas", de "postales", de impresiones o escorzos retinianos, pertenecientes cuando mucho al género de la crónica. Se trataría en todo caso de imágenes que el autor califica como "superficiales", de alguien a quien la realidad de las calles de Madrid habría tomado por asalto.

No han faltado los críticos que toman a la letra las afirmaciones del autor en donde concluyen, como lo hace Amy Katz Kaminsky (1973, p. 105), que "el enfoque de los *Cartones* es superficial", y que el contenido de sus textos "nunca se aleja mucho de lo sensorial" (Katz Kaminsky, 1973, p. 105).

Algunos de los textos del libro son, en efecto, rápidos retratos de una experiencia madrileña. Pero el carácter "sensorial", o por decir "impresionista" de los textos, lo desmiente el autor desde el prólogo mismo que exhibe

un alto carácter intelectual y en el que ya se anota como un crítico de arte que está al tanto de las audacias de la vanguardia, de modo particular, las que atañen al movimiento cubista que él experimenta a través de su cercanía con el pintor Diego Rivera, con quien ya convivió en París y vuelve a encontrarse durante la estancia madrileña. Transcribo el primer párrafo de este mensaje "A mis amigos de México y Madrid, salud", para que se advierta la alta tesitura intelectual dentro de la cual se mueve el ensayista Reyes (1995):

Gautier, pintor antes que poeta, se quejaba de que nuestra civilización fuese poco colorista. Después de él, han fracasado las últimas teorías literarias del color: ¿hay cosa más desacreditada, en efecto, que las teorías del color local? Buscamos ahora la realidad algo más allá de los ojos. Los mismos pintores han comenzado a desdeñar el dato naturalista de los ojos, y ya los cubistas se precian de ver con las manos, con el sentimiento muscular de la forma. No sin cierto regocijo, como el estoico, parece gritar nuestra civilización: «¡Perdí los ojos!» (47)¹

Creo advertir una interesante oscilación anímica en la posición del escritor. Regocijo, por un lado, de que los cubistas ya no vean con los ojos sino "con las manos, con el sentimiento muscular de la forma", de modo que el testimonio meramente visual queda así desvalorizado; pero igualmente pena, porque el color como tal, con toda su carga de sensualidad, podría estar pasando a un segundo plano. Como si asumiera una posición militante contra el "logocentrismo" de

¹ Advuértase que una disposición editorial del propio Reyes "borra" de alguna manera la personalidad que como libro hecho y derecho tienen sus *Cartones de Madrid*, los cuales, a partir de su publicación en 1937 en Sur de Buenos Aires, se "desvanecen" para ir a formar parte de un libro mayor titulado *Vísperas de España*. Esta decisión editorial contradice una antigua observación del propio Reyes que se encuentra en su "Carta a dos amigos" (1926). Allí observaba el autor: "Los *Cartones de Madrid* han tenido el éxito de las cosas breves y vivas. Habrá que ensayar una reedición, a ver si se mantiene tanta fortuna. Hay en este librito una unidad de afinación que, por lo demás, pesa sobre otros libros." (Reyes, 1995, p. 47) Me temo que esta *unidad de afinación* se habrá evaporado en el camino.

nuestra cultura (hago mía la palabra puesta en circulación por Jacques Derrida) y su connatural devoción ante la presencia de la letra, Reyes prosigue su argumento: "El primer ataque a los ojos, a la objetividad visual, comienza con el descubrimiento de la escritura: en cuanto la línea cobra una intención jeroglífica, gana para el entendimiento lo que pierde para la sensibilidad." Alfonso Reyes, el escritor, ¿pronunciándose contra la escritura? ¿Estoy leyendo mal? De ningún modo. La queja continúa con un ejemplo tomado de las visitas a los museos. De tal suerte, nos invita el autor: "Recorred las salas de los museos: veréis que, invariablemente, la pobre gente ha dejado de ver los cuadros para leer los letreros que aparecen al pie. No se perdería mucho si se suprimieran los letreros" (Reyes, 1995, p. 47).

Tal parece que Reyes estuviera abogando en favor de la hegemonía de la imagen. Los letreros estorban, sería conveniente suprimirlos. Lo sensorial "habla" a través de la imagen, y se impone. "Toda nuestra recompensa: ver", decía el venerable San Agustín. Reyes, por su parte, como un nuevo *flâneur*, se entrega al torbellino de las sensaciones visuales (y auditivas) que le ofrece el Madrid que le toca vivir. Este torbellino lo impresiona, ciertamente. Pero después de los impactos primarios, lo que se va imponiendo es su naturaleza intelectual. Las imágenes visuales y acústicas se transforman en animales o flores mentales que a su vez demandan una interpretación. Así lo describe Reyes: "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. Mientras tanto, me entretuve meramente en mirarlos" (Reyes, 1995, p. 47).

Como por arte de magia, la inicial violencia contra la escritura, contra las letras que distraen de la imagen, cesa y se convierte en lo contrario: las imágenes mismas son a su vez letras, o todavía mejor, jeroglíficos, y hay que someterlas al trabajo de una hermenéutica que no por personal resulta menos importante. Lo que parecía un franco ataque al logocentrismo se reconvierte y

termina siendo una invitación a no ceder ante los efluvios de lo más inmediato: también las imágenes son un conjunto articulado de letras a las que hay que descubrirles el código para poder llegar a una correcta interpretación.

No me parece exagerado afirmar que hay algo de "susto" en algunas de las primeras impresiones que Reyes recoge en su curioso deambular por la ciudad. Lo estremece, de entrada, la procesión de ciegos y de pedigüños que circula por las calles de Madrid. Aunque se trata de una mera descripción, en sus manos de literato, esta "descripción" tiene ya los rasgos del cubismo sintético. Así, muy de principio, y para que no haya dudas al respecto, la fisonomía la de la ciudad se transfigura de manera violenta ante los "ojos amañados" (o descifradores) de Reyes. Escribe: "El mendigo y la calle de Madrid son un solo cuerpo arquitectónico: se avienen como dos ideas necesarias. La calle sin él fuera como un rostro sin nariz." ¡El primer monstruo (el rostro carente de nariz) aparece cuando apenas llevamos tres renglones de texto! Prosigue Reyes, ufano: "Él es su caríatide y a la vez su parásito: le da consistencia y vive de ella. Es su parte más sensible: la que le comunica emoción." Adviértase no sólo el arte de la síntesis, sino el admirable manejo del lenguaje: dos palabras esdrújulas encapsuladas en una sola oración: "caríatide", "parásito", y además, formando oxímoron, o sea: apostando al contraste. A lo que sigue el golpe emotivo que es también un juicio histórico más que contundente: "Como una supervivencia medieval (en aquellos siglos el pueblo cantaba la *Danza de la Muerte* y los nervios eran más duros), [el mendigo] os sale al paso para sobresaltaros" (Reyes, 1995, p. 49).

Desde el primer párrafo de su estampa, Reyes atreve un diagnóstico formidable. Entrar en las calles de la ciudad es como retroceder en el tiempo y encontrarse habitando en la Edad Media, con sus procesiones de locos, sus gesticulaciones de San Vito y su triunfal *Totentanz*, su "danza de la muerte", muy a la Franz Liszt. Esta ácida visión permite entrever por qué Reyes prefirió publicar sus *Cartones* en una editorial que se encontraba allende el mar, en el Nuevo Conti-

nente. Lo que Reyes describe en las primeras "estampas" de su libro es el atraso social, el subdesarrollo y la presencia de lo grotesco. ¿No es cierto? El aguafuerte de Goya, que Torri y Toussaint eligieron como portada, queda justificado.

Lo anterior concierne a "El infierno de los ciegos". El segundo de los cartones, titulado "La gloria de los mendigos", exagera la crueldad del retrato, pero le añade varios toques interpretativos que llaman la atención. Cuando hablo de interpretativos, quiero decir ensayísticos; de pensamiento en acción. La picaresca española, tan elogiada en la literatura, y tema de este retrato, muestra aquí su verdadero rostro. Así al menos lo registra Reyes cuando comienza observando: "Es lugar común entre los no conformistas españoles que el daño fundamental de la patria viene del procedimiento picaresco" (Reyes, 1995, p. 51). Este podría ser un eufemismo: la decadencia no se debe a la pululación de los "pícaros", sino al *procedimiento picaresco*, así, en abstracto. "Encarna, dicen, en la pernicioso listeza del político, en la espontánea sofistería del pueblo y hasta en su «teologismo» hereditario." El hambre acecha. Reyes lo da a entender con increíble ingenio en el que asoman unos gramos de crueldad:

Pero donde sin disputa este arte del engaño adquiere relieve mayor y aun tintes trágicos, es donde se aplica el más aguzado de los fraudes, a la más absurda paradoja práctica: al hábito, perpetuado en el arrabal, de no comer (Reyes, 1995, p. 51).²

La descripción continúa, inflexible: "la picaresca perdura, y la picardía suprema sigue practicándose alegremente. El hambrón se echa migas en las barbas para hacer creer que ha comido, y trae los pantalones raídos bajo la capa."

Sin abandonar el humor negro, y como si se asumiera en su papel de sociólogo o economista, Reyes

² El hambre... convertida en hábito. ¿Como si la penuria fuera por gusto! (Reyes, 1995, p. 51).

propone en seguida una suerte de génesis en la decadencia. El pícaro, cuando degenera, deviene mendigo, se ha vuelto otra cosa. Además, anota, entre el pícaro y el mendigo hay la misma distancia que puede advertirse entre la mentira y la verdad. "Hay un día, sin embargo, en que el pícaro se cansa: agótase la artimaña, se rinde el orgullo; la existencia, ruda, quiebra con su empuje a los muy sutiles. La mentira ya no aprovecha, y entonces resulta más útil la verdad." En seguida la conclusión fulminante: "Del pícaro fatigado ha podido provenir el mendigo" (Reyes, 1995, p. 51).

¿Y cuál es la esencia del mendigo? pedir. El pícaro era un fullero, un ser truculento, que conseguía a base de engaños lo que se proponía. El mendigo es en este sentido un ejemplo de honestidad: se limita a pedir. No hay artimaña en esto, sino la desnudez del acto. Aquí Reyes realiza una voltereta ingeniosa que nos deja pasmados. Corrigiendo a los economistas de la época, acaso a los economistas marxistas que suelen colocar el acento en el trabajo entendido como fuente de toda riqueza y como valor fundamental del ser humano, Reyes ensaya una suerte de transvaloración de cierto modo nietzscheano: el pedigüño, en su miseria misma, es más honesto que el proletario que trabaja para ganarse el pan. He aquí el agudo (e inquietante) razonamiento de Reyes:

Implorar la caridad de la gente puede ser cínico, incómodo; pero es honrado y —lo que equivale a la honradez en el cielo de la razón pura— es directo. El acto de la mendicidad es la esencia de todo acto utilitario. Tal vez lo que llamáis vuestro trabajo, el trabajo que os gana el sueldo, no es más que un sortilegio picaresco en redor de esta idea desnuda: pedir. Así, el trabajar para comer tiene, ante el mendigar, las ventajas sociales y las desventajas éticas que suele tener la mentira ante la verdad. Cabe, pues, considerar al mendigo como una decadencia social, mas como una regeneración ética del pícaro (Reyes, 1995, p. 51).

Siguiendo adelante con su propuesta, Reyes se da el lujo de criticar a los fisiócratas, la escuela de economistas que predicaban que la riqueza de las naciones

proviene de la tierra y de su cultivo. Reyes redondea así su argumento:

Se ha visto al labrador dejar bueyes y arado para alargar la mano al caballero que pasa por el camino: he aquí un símbolo que quiero ofrecer a los fisiócratas. Porque bien puede ser la tierra fuente misma de la riqueza, mas el acto primordial del lucro consistirá siempre en pedir, en mendigar (Reyes, 1995, p. 52).³

Se habrá dado cuenta el atento lector que este segundo "cartón" madrileño desborda con mucho el carácter de la crónica y del retrato. Del escorzo inicial, del "susto" callejero, meramente impresionista, el tobogán de la *gradatio* nos ha llevado al terreno de las ideas y de las paradojas. Justo porque, como se sabe, la paradoja es la primera gran ley del ensayo. ¿Será cierto que el acto primordial del lucro consiste en pedir?

El tercer cartón resume de algún modo los dos anteriores, a la vez que eleva la mira, como si avanzáramos en espiral. La terrenalidad y las deformaciones de la miseria, de las que queda constancia, alcanzan a verse ahora desde la atalaya de la pintura. Pero se trata de la pintura como pintura y a la vez, sin discordia, como pensamiento. Al desplegarse como un verdadero crítico de arte, Alfonso Reyes considera ahora las "anomalías" de la existencia madrileña con ayuda de las aportaciones plásticas (en ambos casos portentosas) de Velázquez, el gran racionalista, y de Goya, su contraparte romántica.

Velázquez y Goya comparten, según Reyes, un rasgo en común: ambos pintan monstruos. De aquí el título de este tercer cartón: "Teoría de los monstruos". La diferencia es que, en Velázquez, "hombre de fuerte razón", los monstruos aparecen de vez en cuando, como casos

³ Desde una perspectiva muy diferente, y enarbolando ante todo el poder de la "inspiración" como fuente de la creatividad poética, Octavio Paz también manifestará sus reservas ante lo que le parece una valoración burguesa del esfuerzo, del trabajo. Escribe Paz (1998): "Inclinado sobre el papel, el poeta se despeña en sí mismo. Así, la creación poética es irreducible a las ideas de ganancia y pérdida, esfuerzo y premio." Expresado de manera todavía más tajante: "El valor de una obra no se mide por el trabajo que le haya costado a su autor" (162-63).

extraños, acaso como excepciones, mientras que en Goya se convierten en la cosa habitual. Entre uno y otro se interpone "todo un latido filosófico", lo que va del Renacimiento al Romanticismo. Velázquez es frío e intelectual, Goya un "calenturiento" que descubre "la monstruosidad cotidiana" y acaso se deleita en estudiarla y retratarla.

Por primera vez dentro de los *Cartones de Madrid* Alfonso Reyes se define a sí mismo como un *flâneur*, como un personaje que camina y divaga, que curioseas y se deja atrapar por el ruido y las imágenes que le ofrece la turbulencia de las calles, a la letra, como un "paseante de los barrios bajos". Pero un paseante que "tropieza" y que aprende. Transcribo el párrafo en cuestión:

El paseante de los barrios bajo tropieza, acaso, con una teoría de deformes. Comienza por contemplar, a lo Velázquez, con aristocrática atención, un monstruo, dos monstruos, tres. Ve pasar enanos, hombres con brazos diminutos o con piernas abstractas, caras que recuerdan pajarracos y pupilas color de nube. Al cabo, la frecuencia de la impresión se dilata en estado de ánimo. Ya no cree haber visto algunos monstruos, sino una vida monstruosa. Ahonda de Velázquez hacia Goya. La existencia misma va cobrando entonces aspecto de fracaso, la línea recta gesticula, el mundo está mal acabado. Y nace así un pesimismo hueco y sin dogma: un pesimismo de los ojos, del tacto, de todo el sentido muscular (Reyes, 1995, p. 53).

La "aristocrática atención" con la cual el escritor Reyes consideraba al principio este asunto, termina desmadejándose. La línea recta *gesticula*, los rostros se vuelven garabatos. El mundo está *mal hecho*. Se le revela como algo *irracional* que, por eso mismo, linda con lo grotesco. Quizás el mejor comentario que merece este agudo pasaje lo aporta James Willis Robb en las conclusiones de su erudito trabajo doctoral acerca de Reyes, cuando afirma:

El eje filosófico de Reyes parece, más que formar un sistema ideológico coherente, seguir una línea oscilante que zigzaguea entre un polo de orden clásico, armonía artística y aspiración utopista y un polo opuesto de angustia metafísica ante el misterio, la ambigüedad y la inmensidad de lo desconocido (Robb, 1978, p. 277).⁴

Después de este ejemplo de “sublimidad” artística (momento de *Erhebung*, diría Eliot en los *Cuatro cuartetos*) (Eliot, 2017, pp. 17-96), Reyes nos lleva de regreso a la calle: Fundidos en la multitud, vemos pasar la procesión de los muertos. El escritor nos ofrece, de hecho, una suerte de poliedro con distintas situaciones mortuorias, algunas en situación de chiste. Como si reflexionara para sí, Reyes concluye: “He aquí un pueblo que no teme a la muerte. Más aún: se hombría con ella.” A lo que añade, presto: “En los caprichos de Goya, en los dibujos de atormentados, de enfermos, de coji-mancos, hay unas palabras de burla espesa y buena, llenas de cruel compasión: —Pronto acabarán tus males... —Ya te vas a morir, ¡qué bueno!” (Reyes, 1995, p. 57).

Como si estuviera al tanto de las aportaciones de Bajtin al estudio del carnaval en las épocas de la Edad Media y el Renacimiento, Reyes continúa con su rescate de las fiestas populares en el Madrid de principios de siglo. El quinto cartón es él mismo un guiño a una de las conocidas pinturas de Francisco de Goya: “El entierro de la sardina”.

¿Qué es lo que vemos aquí? La arbitrariedad en acción. Así la describe Reyes:

El genio grotesco de la raza estalla aquí en todo su vigor. El hombre de pueblo ensaya alambicadas posturas y hace resorte de su cuerpo. Aquí el grito loco y lírico, la palabra sin contenido racional, tecnicismo de la extravagancia. He oído a un muchacho gritar a otro que llevaba una máscara de burro:

—¡Eh, tú, cabeza de ópera!

Dejo la exégesis a los maliciosos (Reyes, 1995, p. 59).

⁴ El pasaje muestra también, si lo puedo agregar, la contradicción nunca resuelta del todo entre el Reyes “clásico” y el Reyes “romántico”.

Se advierte que deambula ahí la sombra del personaje Reyes, especie de “curioso impertinente” que describe su propia desazón:

Por entre la multitud, va trastabillando un hombre inmaculado —un *dandy* extraviado seguramente—, a quien una curiosidad peligrosa atrajo hasta estas regiones del infierno. Tropieza, pide excusas, y va suscitando a su paso mil y un incidentes de cortesía (Reyes, 1995, p. 59).⁵

El sociólogo que hay en Reyes señala que el carnaval es “la sutilísima industria de recoger lo que otros tiran.” ¡Una verdadera economía del desperdicio...!

Antes fueron Velázquez y Goya. Ahora toca su turno a uno de los grandes autores que uno puede admirar en el Museo del Prado: el Bosco. Reyes lo incorpora sin ninguna dificultad a su *Erlebnis* de la vida en Madrid:

... la escena se desarrolla como en el cuadro de Bosco el flamenco, cuyo recuerdo, mientras la presenciábamos, estuvo acosándonos como una avispa: míranse, bajo el carro, todas las alimañas que horadan la tierra y devoran las semillas, con sus hocicos en punta de alfiler y con sus ojitos de chaquira. Pero la alimaña va transformándose al trepar por la masa de heno que cabecea en el carro. Ya arriba hay unas figuras humanas que tocan instrumentos de música. Y el carro, los hombres, las bestias y los monstrucillos se desarrollan bajo el ojo de llamas (Reyes, 1995, p. 60).⁶

La conclusión a la que llega Reyes en su apunte intelectual podría parecer escalofriante. La resume con las siguientes palabras: “Así, desde la fragua del carnaval plebeyo, donde se mezclan en borrasca los desperdicios de la vida, nos ha parecido mirar la escala que liga el monstruo al hombre, y a éste lo confunde con el misterio” (Reyes, 1995, p. 60).

⁵ No deja de llamar la atención que esta vez Reyes se defina a sí mismo como un “hombre inmaculado” y como un “dandy”. Puedo añadir: y que la fiesta popular le parezca un “infierno”.

⁶ La obra de Bosco que alude Reyes es el famoso *Tríptico del carro de heno* (Óleo sobre tabla, 1512-1515).

De la impresión primigenia, que algo ha de tener del espanto, pasamos a la reflexión, a la cavilación que concluye con una borrasca pesimista. La escena des-plaza cualquier pretensión de "humanismo" civilizado, toda visión reconfortante. Aquí el monstruo y el hombre parecen fundidos y como si nunca se hubieran des-prendido el uno del otro. Tal cual. Aciaga imagen la que se desprende de este texto que nos mete de lleno, otra vez, en las tortuosidades que creíamos superadas de la Edad Media.

De cierto modo, no sería inexacto señalar que los *Cartones de Madrid* configuran un libro extraño, en cierto sentido siniestro, inquietante, que revive cuando menos en algunos de sus "cuadros" la noción de lo ominoso (*unheimlich*) trabajada por Freud.

Lo ominoso está ahí, en efecto, ligado a la plebe, a la miseria, a los festivales en los que participa la chusma, pero la estructura del libro sugiere, por obra misma de la *disposición*, del arreglo formal, del trabajo de "edición", una suerte de superación hegeliana. Lo "inferior" es desplazado y negado, pero también recogido y "elevado" a otros estratos del ser y de la inteligencia, como ya se ha tenido oportunidad de ver, y como se corrobora, con lo que considero son las dos estaciones más emi-nentes del libro, y que mucho contribuyen a su unidad como estructura: me refiero a los cartones finales dedicados a exaltar a dos eminencias de la España en vías de renovación: Valle-Inclán y Giner de los Ríos. Si la base, si el círculo inicial, puede antojarse basto y hasta grosero, un claro giro a lo ascensional (por eso hablé en otro momento de movimiento *en espiral*) reestablece los altos valores del intelecto. La Edad Media que nos produce "susto", queda desplazada por la modernidad, por la hora *más actual* de la España que se abre hacia el progreso. ¿Y qué mejor ejemplo de este palpito de vida promisorio y a la vez renovada que evocar a estos dos enormes intelectuales de anteriores generaciones?

En México, muy pronto, con los estridentistas, se pondrá de moda el *actualismo*. Tanto Valle-Inclán como Francisco Giner de los Ríos aparecen en los textos de Reyes como hombres hundidos de pleno en la *actualidad*. Y todavía más: son una promesa cierta de renovación. Poco importa que Valle-Inclán se haga visible como un teólogo que aborda la temática del "quietismo estético":

Súbitamente. Don Ramón María del Valle-Inclán ha pronunciado, en el Ateneo, una conferencia teológica sobre el "quietismo estético". Súbitamente: ¿qué conexión puede tener el asunto con *la hora actual*, como no sea una conexión negativa y paradójica? ¿Acaso la reciente exposición de pintores le hizo volver sobre las contiendas del dinamismo y el quietismo? ... Habla para negar el movimiento, ¡y todo, ante sus ojos, está moviéndose, pintándose y borrándose, como los juegos de niños en la arena que decía Heráclito! (Reyes, 1995, p. 84, el énfasis es mío).⁷

La "estampa" que Reyes dedica a Francisco Giner de los Ríos, y con la que concluyen de modo sintomático estos *Cartones de Madrid*, lo ubica de pleno como un hombre de avanzada. Lo presenta como un intelectual, a la vez místico y pragmático, capaz de desafiar el orden establecido. Pero también como elemento *genitor*, de algún modo decisivo: "... de aquí proceden los nuevos caballeros de España. Los hombres del noventa y ocho —pléyade improvisada y callejera, hija de su propia desesperación— acaban por coincidir más o menos con él" (Reyes, 1995, pp. 89-90).

Reyes retoma un poco más adelante este mismo concepto del personaje: "Si Francisco Giner no está precisamente en el origen de todas las *orientaciones actuales*, es indiscutible que todos los hilos han pasado

⁷ La referencia de Reyes a una "reciente exposición de pintores" alude sin duda a "Los pintores íntegros", una exposición curada por Ramón Gómez de la Serna en la ciudad de Madrid en 1915, dedicada a dar a conocer al público español las novedades del cubismo. Diego Rivera (al que algunos refieren como Diego Ribera Barrientos) estaba representado, entre otros cuadros, por su magnífico *Retrato de Gómez de la Serna* (1915). En párrafos subsiguientes habremos de volver sobre esta exposición.

por sus manos" (Reyes, 1995, p. 90, el énfasis es mío).

Frente al atraso de la masa, de la muchedumbre ávida de primitivismo, tenemos la aristocracia de los pocos, el individualismo de los punteros. ¿Iría por aquí la lección y la elección de Reyes? Habría que pensarlo.

Esto me conduce al tercer y último enigma que quisiera tratar. ¿Cómo ubicar a Alfonso Reyes dentro de la traza que va quedando de las vanguardias? ¿Es un moderado? ¿Es un radical? ¿Un nostálgico del pasado, o por el contrario, un militante de lo actual? ¿Un clásico irredimible, un clásico de clásicos, como tiende a pensarse en nuestros días?⁸ ¿Se aproxima acaso por simpatía a los movimientos de vanguardia? O de plano, ¿sus textos de la época madrileña lo ubican como un vanguardista de cuerpo entero? ¿Como un cubista de la prosa ensayística? En suma: ¿como un ultraísta antes del Ultraísmo?⁹

Hace muchos años, cuando comencé a estudiar el estridentismo, no dejaba de sorprenderme que en el "Directorio de vanguardia" que anexaba Manuel Maples Arce a su hoja *Actual No. 1*, junto a los nombres de José Juan Tablada, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, apareciera el de Alfonso Reyes. En aquellos

⁸ Ésta es al menos la posición que de manera reiterada ofrece Adolfo Castañón en su libro (revisado y ampliado) sobre Alfonso Reyes. Ahí sostiene: "Reyes es un príncipe, es nuestro Montaigne. Se las arregló para que su obra, apenas unas cuantas décadas después de muerto, apareciera ante nuestros ojos con el resplandor intenso y maravillosos que sólo tienen los escritores clásicos, los creadores de un estilo, de una visión, de una lengua." A lo que añade, un poco más adelante: "Encarna el clasicismo dentro de la literatura mexicana; en él se encuentran palpitando todas las cuestiones que impone al mexicano e hispanoamericano el asumir la tradición clásica." Castañón, en esta misma línea de pensamiento, acaso recayendo en el dicirambo, (nos) advierte: "Al leer es necesario tener presente esa distancia quizás insalvable que nos separa de Reyes y que hace de él algo así como el último hombre de la antigüedad, el último escritor español nacido en México, la encarnación final del estoico." Por fortuna, agrega en seguida: "Alfonso Reyes nos ayuda a caminar..." (Castañón, 2012, pp. 320, 321 y 471).

⁹ Todo decir es aproximativo. Los *Cartones de Madrid* empiezan a circular en la ciudad de México a principios de agosto de 1917, según información que proporciona Julio Torri. Rafael Cansinos-Assens da a conocer ahí mismo en Madrid su *Manifiesto Ultra* en 1918.

tiempos llegué a pensar que se trataba de un gesto de cortesía por parte de un Maples Arce ávido de reconocimiento. El regiomontano no sería en propiedad un vanguardista, pero de algún modo estaría cerca de las inquietudes que enarbolaban los jóvenes creadores, los cuales, desde México, verían con admiración la forma en la que Reyes destacaba ya entonces como escritor en España.¹⁰ Años después, al ponderar el relevante papel que tuvo Diego Rivera como "disparador" o como "padrino" del estridentismo, toda vez que el pintor se había hecho amigo de Maples Arce al regresar a su país en mayo de 1921, después de su larga estancia europea, pensé que habría sido el pintor Rivera quien le habría soplado al oído el nombre de Reyes para que lo incluyera entre los guerreros de la vanguardia.

La lectura de los *Cartones de Madrid* me hace ver que ambas consideraciones eran equivocadas o insuficientes. El Reyes de la época madrileña, y en especial el libro que acabo de mencionar, lo colocan de modo pleno como un escritor de vanguardia, como un artista de la prosa que resuena en su vocabulario y en sus ideas con los vientos de renovación que tanto darían de qué hablar en aquella época. Algo de estas resonancias vanguardistas de Reyes, espero, se ha puesto de manifiesto en lo que llevo escrito.

Estimo que la demostración palmaria que ubica a Reyes como un escritor de vanguardia la encontramos en el cartón número IX, titulado "El derecho a la locura." Este es, de algún modo, el centro magnético del libro, y está tejido todo en torno a la participación de Diego

¹⁰ La hoja volante de la "vanguardia actualista de México", conocido como manifiesto estridentista, lo habría pegado Maples Arce en las calles del centro de la ciudad de México en los últimos días de diciembre de 1921. Incluye al final un amplísimo directorio de personajes de la vanguardia internacional y local. Entre los mexicanos, los menciona en el orden en el que aparecen, están Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Marius de Zayas, José D. Frías, Fermín Revueltas, Silvestre Revueltas, Pedro Echeverría y el Dr. Ad. Ahora reparo en que Alfonso Reyes es... ¡el primero en la lista de mexicanos! Lo preceden otros personajes de la cultura española entre los que se encuentran Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle-Inclán y José Ortega y Gasset, todos ellos, hasta donde se sabe, amigos de Reyes en sus andanzas madrileñas.

Rivera en la "Exposición de pintores íntegros". Este acontecimiento, que podemos juzgar histórico, permite a Reyes no sólo explicar en qué consiste el arte pictórico de su coterráneo y amigo, sino realizar un audaz diagnóstico sin importar qué tan hipotético es la congenialidad que existe entre el arte cubista y la historia del arte español, que sería según esto cubista desde sus raíces mismas, como podrían atestiguarlo no sólo las obras de Picasso, sino igualmente las de El Greco y las de algunos extraordinarios escritores del Siglo de Oro como Quevedo, Gracián y Góngora.

Reyes reconsidera la historia del arte español desde la óptica del cubismo. Se trata, sin duda, de una de las mayores audacias que habremos de conocerle como ensayista. Se mete incluso, en los primeros renglones de su texto, con la figura de Picasso, a quien reprocha estar alejado de Castilla y no tener nada qué ver con el paisaje español. Esta suerte de "salida de tono", que en esencia no lo es, muestra ya la tesisura "radical" en la que se posiciona el autor.¹¹

Los cuadros de Diego serían tan tremendos que fue necesario pedirle, por respeto a la policía, que no los exhibiera en los aparadores. "Cierta retrato que expuso en la callecita del Carmen por milagro no provoca un motín. ¡Dioses! ¿Por qué no lo provocó? ¡Sus amigos lo deseábamos tanto!"

Lo que viene en seguida muestra el talento de Reyes como crítico de arte. Su forma de describir e interpretar las pinturas de Rivera no creo que tenga parangón en la historia de esta disciplina, cuando menos en nuestro país. Ahí sostiene con aplomo:

Adoro la bravura de Diego Rivera. Él muerde, al pintar, la materia misma; y a veces, por amarla tanto, la incrusta en la masa de sus colores, como aquellos primitivos catalanes y aragoneses que ponían metal en sus figuras.

¹¹ A partir de su publicación dentro del cuerpo de las *Obras completas*, una pertinente nota al pie deja saber: "Escrito hace muchos años. Hoy Picasso vive y pinta para su España. —1937."

Pintar así es, más bien, desentrañar la plástica del mundo, hundirse en las fuerzas de la forma, acaso intentar una nueva solución al problema del conocimiento (Reyes, 1995, p. 66).

¿Una nueva solución al problema del conocimiento? ¿Y por qué no? La pintura no es sólo impresionismo ni caudal de emociones traspuestas al color, también es intelecto, visión pensante, reflexión activa a través del tinte y la forma. Las pinturas cubistas de Rivera, según se desprende, remueven la plástica del mundo, y se hunden, como Proteo, en las fuerzas terráqueas de la forma, con lo que inducen nuevas maneras de abordar el conocimiento.

¿Por qué no cultivó con más insistencia Reyes la crítica de pintura? Imposible saberlo.

Lo que sigue es aún más arriesgado, sobre todo por su talante abarcador. Por sugerir que hay algo en la raíz histórica de España que embona, ni más ni menos, que con el cubismo. Así lo expresa Reyes (1995) en otro de los pasajes más impresionantes de su producción ensayística:

Además, algo de español tiene en sus orígenes el cubismo, dejando aparte la nacionalidad de Picasso y el españolismo del Greco y sus humanas columnas vibratorias. Ha poco, Eugenio d'Ors lo decía: ¿quién más español que don Francisco de Quevedo y Villegas, ni quién más cubista? Él, Gracián, todo el conceptismo, y aun el mismo Góngora —aunque éste por procedimiento distinto— nos dan ejemplo de esa visión rotativa y envolvente que domina, que doma al objeto, lo observa por todos sus puntos y, una vez que ha logrado saturarlo de luz, descubre que todo él está moviéndose, latiendo, arrojando comunicaciones —como los átomos del filósofo materialista— a los objetos vecinos, y recibíendolas de ellos (67).¹²

¹² El filósofo materialista no tendría que ser otro sino Lucrecio. Muchos años después, la teoría del clímen de Harold Bloom (1991) estará tomada del mismo pensador.

Se diría que Reyes vislumbra un torbellino heracliteano, de por sí implacable, donde todo está en movimiento y todo se relaciona con todo. En este devenir incesante de la materia, la totalidad del cosmos se está desvaneciendo en el aire, quedando sólo el humo de los objetos idos, a la vez que todo se reconstituye y se pone de pie de manera incesante, ocupando con ello el lugar de lo que acababa de desaparecer. Lo sigue expresando Reyes en uno de los altos momentos de su pluma:

No se sacia el observador con la silueta de un instante ni no es para fines de «utilización». Quiere, a la vez, todas las siluetas posibles del objeto, dentro del espacio infinito. ¿No es así, en efecto, como nos impresionan las cosas, como viven en la imaginación y el recuerdo? El pintor se arriesga, pues, a desdeñar el dato naturalista, por inexistente; y así, de la fisonomía —tal el caricaturista— sólo conserva los signos expresivos: la rueda de un ojo, la cruz de las cejas y la nariz, el corazón de la boca; mientras que, por sucesivas representaciones o curvas de natural elocuencia, arroja sobre la tela algo como un jeroglífico del movimiento o como su esquema geométrico y, en los instantes de intuición, algo que es ya el ansia de moverse (Reyes, 1995, p. 67).¹³

Lo que hace Reyes aquí es poner por escrito el canon de los artistas plásticos de vanguardia, del futurista Boccioni en adelante, incluyendo por supuesto a los cubistas que conoce de cerca.

Reyes encuentra incluso en algunos pasajes de la novela picaresca de Mateo Alemán, y en algunos de los textos de Baltasar Gracián, una parecida diáspora vanguardista. Sobre el suelo de esta tradición, la queja de Reyes puede elevarse al cuadrado. ¿Por qué Madrid se mostró indiferente al llamado de la locura que representaba esta exposición? ¿Por qué no hubo motines

ante los cuadros del mexicano Rivera? “¿De suerte que en la tierra de Goya el delirio está prohibido?” Todo esto se pregunta un Reyes atónito y en mucho decepcionado.

Empero, este relativo fracaso en las filas de la vanguardia no amedrenta al autor. Para que no haya equívoco posible, el mismo Reyes decide hablar desde su corazón, como si se confesara: “mi corazón ha estado siempre con el que inventa un hábito nuevo, un nuevo ensayo biológico que imprima, para siempre, una transformación en la especie.” Se dirá que exagero, pero acaso aquí hay algún eco, así sea lejano, del superhombre de Nietzsche que Reyes conocía desde su época del Ateneo de la Juventud. Una transformación de la especie. Sí, ¿por qué no? Una transvaloración de todos los valores, tal como invitaba a emprender el filósofo de Sils María. Para concluir su texto, Reyes rescata la famosa frase del *frisson nouveau*, que acompaña el cambio de sensibilidad que ya se anuncia.

De tal suerte, observa:

Sin ánimos nuevos de locura, pararía la tierra, cerrarían sus ojos las estrellas. ¡Las estrellas! A riesgo de que se adormezcan, hay que sorprenderlas todas las noches con iluminaciones nuevas.

—Un nuevo escalofrío has inventado —decía Victor Hugo a Baudelaire. No se puede hacer mayor elogio.

Inventad un nuevo escalofrío. ¡Ea! ¡Valor de locura, que nos morimos! (Reyes, 1995, p. 69).

¿No es este un verdadero llamado a la revuelta?

Los *Cartones de Madrid*, como se señaló antes, fueron publicados en la ciudad de México en 1917, año cuando el presidente Carranza había proclamado la Constitución en el nuevo México post-revolucionario. Se sabe que a las pocas semanas aparecieron dos reseñas elogiosas del libro, las dos en *El Universal*. La primera, el 18 de agosto, que firmaba el Lic. Vidriera, seudónimo de José

¹³ No sería remoto que al escribir estas líneas Reyes tuviera en mente algunas de las caricaturas “abstractas” de su paisano Marius de Zayas.

D. Frías; la segunda, el 24 del mismo mes, suscrita por Arkel, máscara del reconocido Carlos González Peña. Sin duda el libro tuvo efectos a mayor profundidad. Unos meses antes, Reyes había aceptado en carta que le dirige a Enrique González Martínez colaborar en la revista *Pegaso* (cuyo primer número había aparecido en marzo, y que codirigía Efrén Rebollo, Ramón López Velarde y el mismo González Martínez), con artículos en los que abordará el tema de España “con amor”. La carta, fechada el 23 de abril de ese año de 1917, deja entrever que Reyes se encuentra preparando lo que habrá de ser sus *Cartones de Madrid* —acaso ya los tiene muy avanzados. Presume la hospitalidad española y asegura que empieza a ver a este país “por dentro” y no puramente como un extranjero o recién llegado. Transcribo la parte medular de su texto:

Desde mi llegada [a Madrid] me ha rodeado un ambiente tan acogedor que, a los dos años transcurridos, me parece que no todo lo veo desde afuera, y que ya he comenzado a ver algo por dentro. Así, me valdré de esta doble vista que mi suerte me ha querido otorgar; y si algún mérito puede tener mis apreciaciones y relatos, se deberá seguramente a esta combinación casual y feliz de poseer una voluntad cismática y sobornada a medias.

Sin aspirar, pues, a las rigideces del tratado, mis artículos tendrán siempre uniformidad y podrán seguirse como un libro continuo. (*Pegaso Revista semanal*, 1917, p. 4)

En el siguiente número de *Pegaso*, correspondiente al 14 de junio, se publica en efecto una colaboración de Reyes, titulada “Los desaparecidos”, que no pertenece a los *Cartones* sino a *El suicida* (1917) (*Pegaso Revista semanal*, 1917, pp. 4-5). ¿Se arrepintió Reyes? ¿Qué pasó en el camino? ¿Sus textos llegaron, pero los redactores de la revista los escondieron en los cajones? El hecho es que, por dificultades económicas, aunque no se descartan los reacomodos políticos, la revista deja muy pronto de publicarse, con lo que se queda como un proyecto trunco. El último número de

Pegaso es el 15 y lleva la fecha del 21 de junio. Al parecer, es López Velarde quien se ha hecho cargo del número postrero. No hay rastro alguno de Reyes en la edición. Esto suscita, por supuesto, suspicacias. De plano, ¿los textos no llegaron? O bien, aunque hubieran llegado, ¿los redactores no los consideraron aptos a los fines de su publicación? La conjetura puede adquirir otro sesgo y avanzar un paso más, siempre dentro del terreno de la hipótesis. Se sabe que entre Reyes y el poeta zacatecano no había una buena química. ¿Sería acaso que López Velarde vetó la publicación de las estampas madrileñas de Reyes?

El agudo investigador literario que era José Emilio Pacheco escribió hace tiempo un texto titulado “Notas sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde.” Entre otras cosas, Pacheco se refiere a una reseña que habría publicado López Velarde en la revista *México Moderno* de *El plano oblicuo* (1920) de Reyes. En su función de crítico literario, el autor de *Zozobra* elogiaba la prosa del ateneísta, “el parpadeo fosfórico del estilo” así como su “donaire intelectual” y “la emoción palpable”, pero daba a entender que lo prefería “fuera de la lírica.” Terrible dictorio, pues sugería que Reyes era mejor como prosista que como hacedor de versos. En opinión de Pacheco, esta reseña aparecida en diciembre de 1920 habría detonado lo que él llama una *enemistad literaria*. Escribe al respecto: “Si alabó las virtudes aceptadas de Reyes, también insinuó algunos cargos que después repetirían sus malquerientes” (Pacheco, 2018, p. 24).

La ausencia de las estampas madrileñas en *Pegaso* me obliga a conjeturar que acaso la relación entre estos dos grandes escritores estaba “envenenada” desde unos años antes. La publicación de la carta donde Reyes aceptaba con gusto colaborar en la revista, anticipando que enviaría textos acerca de su experiencia española, equivale, para mí, a una suerte de “compromiso” o de “contrato” textual por partida doble. No sólo entre Reyes y los directores de la revista, sino de igual modo entre la revista y el colectivo anónimo de sus lectores, que de algún modo podrían sentirse “defraudados” por

la ausencia de unos textos cuya publicación se había anticipado en las mismas páginas de *Pegaso*. El hecho es que no aparecieron.

¿Qué pudo suceder? ¿Qué cosas estaban en la balanza? Me gustaría reconsiderar. Mejor que conjeturar una *animadversión* entre los escritores¹⁴ y suponer ignoradas razones del corazón, aporto un argumento que pretende ser objetivo: estimo que la línea literaria que postulaba *Pegaso* tendría que desaconsejar la publicación de las “estampas” madrileñas de Reyes. ¿Por qué? Desde su nombre mismo, como lo ha recordado en un libro el fallecido Guillermo Tovar de Teresa, la revista evocaba una política de la cultura vigente en su momento: se inscribía en lo que se conoce como la “literatura colonialista”. Frente a las calamidades sin fin que había ocasionado el movimiento revolucionario, un grupo de escritores entre quienes se cuentan Artemio del Valle-Arizpe, Manuel Toussaint, Genaro Estrada, Luis González Obregón y otros más, postulaban que era necesario rescatar el glorioso pasado histórico de la nación que se cifraba, ni más ni menos, en la grandeza de la época colonial (y la manera como la herencia indígena pervive en ella). De tal suerte, casi no hay un número de *Pegaso* en el que no aparezca un artículo que verse sobre el “arte colonial” o acerca de algún aspecto de nuestra historia en el que tengan qué ver los conquistadores españoles. Por invocar ejemplos, Manuel Toussaint escribe sobre “La Catedral de México” y sobre “La Capilla del Pocito”, Alfonso Toro sobre “Una virreina en la inquisición”, Luis González Obregón sobre “Un autor dramático del siglo XVI” José D. Frías acerca de unos “Episodios de la vida del Marqués de

¹⁴ Un poco en la senda abierta por Pacheco, Marco Antonio Campos carga toda la responsabilidad del encono en Alfonso Reyes: “me parece que se trató de una profunda animadversión en la que se hablaba sólo de un lado” (el énfasis es mío). Para apoyar su tesis, Campos cita fragmentos de una carta en que Torri le pregunta a Reyes si ya leyó la reseña de López Velarde, la cual no consistiría, según se lee, sino de “acertijos, notas chirriantes, como buen lugareño autodidacta.” El desprecio (clasista) de Torri contra López Velarde (por provinciano) sería compartido plausiblemente por Reyes (Campos, 2018, pp. 124-125).

la Villa del Villar del Águila”. Igualmente aparece un artículo, sin firma, que argumenta que los restos de Hernán Cortés se encuentran en México, y encontramos algunas portadas alusivas al arte colonial mexicano o bien que evocan el pasado prehispánico.

En el fondo, una “reivindicación” de lo español y de su legado americano, en el que tendríamos que apoyarnos para seguir creciendo. Dentro de esta visión que propugnaba *Pegaso*, y que se refuerza número con número, me parece muy difícil que los “cartones” amargos y no exentos de sarcasmo que había escrito Reyes acerca de su experiencia madrileña pudieran recibir la hospitalidad de la revista. Sería como atentar contra la “madre” España. Por ello, conjeturo, publicaron su ensayo “Los desaparecidos”, y luego se olvidaron del tema.

El hecho es que cuando la editorial Cultura pone a circular los ejemplares de los *Cartones de Madrid*, la revista *Pegaso* ya ha desaparecido.¹⁵ Me digo a mí mismo que hubiera sido muy interesante leer la reseña que sobre este libro pudo haber redactado López Velarde. Conjeturo, de cualquier forma, que el poeta pudo aludir de manera velada a este libro que sin duda conocía en su nota de *México Moderno*, a la que aludí párrafos atrás. Asiduo a las conferencias que por entonces impartía Antonio Caso en la Escuela de Altos Estudios, no deja de ser sorprendente que en su nota López Velarde, para elogiar el carisma intelectual de Reyes, haga alusión a la *Crítica de la razón pura* de Kant:

El volumen a que nos referimos hoy [*El plano oblicuo*], compuesto de prosas de años muy anteriores, exhibe, como sus libros más recientes, ese donaire intelectual a que aludíamos al principio, donaire tan vigoroso que se resuelve, a veces, en guarismos de razón pura” (López Velarde, 1994, p. 552, el énfasis es mío).

¹⁵ *Pegaso* publica 15 números, que corren del 8 de marzo al 21 de junio de 1917. Por información que proporciona Julio Torri, los *Cartones de Madrid* habrían empezado a circular a principios de agosto.

La referencia a “sus libros más recientes” podría contener una alusión al libro que habría publicado la editorial Cultura, que sin duda circuló de manera eficiente en la capital del país donde ya habitaba para entonces López Velarde.

Retomo, para concluir, el tema de Reyes como escritor de vanguardia. De inmediato habría que acotar o restringir esta ubicación, y de este modo evitar cualquier malentendido: 1) En el tiempo. El período vanguardista de Reyes, en dado caso, abarcaría de 1914 a 1924, justo los años de su experiencia española. Podrían comprenderse dentro de este periodo, al menos, sus *Cartones de Madrid* (1917), *El plano oblicuo* (1920), en donde aparece su relato fantástico “La cena”, y *Calendario* (1924), del que me llaman la atención de modo especial los textos titulados “La improvisación” y “Contra el museo estático”, que comentaré en seguida;¹⁶ 2) En las actitudes. Reyes nunca asume la osadía de proclamarse como vanguardista, ni se afilia a grupos beligerantes ni mucho menos firma nunca un manifiesto. Su vanguardismo, en dado caso, es individualista y permanece acotado, sin vociferaciones, a la letra de los textos; y 3) En los géneros literarios. Reyes se denota como vanguardista en el terreno de la prosa tanto ensayística como narrativa, pero no en la poesía. Como advierte Paulette Patout en su libro *Alfonso Reyes y Francia*, el logro maestro de ese período del escritor lo constituye sin duda su *Ifigenia cruel* (1924), “quizás su obra maestra, y no cabe duda de que uno de los títulos importantes de la poesía moderna en lengua española.” *Ifigenia cruel* —continúa su caracterización Paulette Patout— resulta

¹⁶ Resulta hasta cierto punto fácil señalar el efecto “tónico” que habría ejercido la España de esos años no sólo en Alfonso Reyes, sino en otro gran escritor latinoamericano: Jorge Luis Borges. Este último, en efecto, habría vivido en España desde finales de 1919 hasta principios de 1921. Esa temporada bastó para que Borges hiciera profesión de ultraísmo y para que encabezara luego dicho movimiento de vanguardia en su natal Buenos Aires. Si el vanguardismo de Reyes va, más o menos, de 1915 a 1924, el de Borges podría datarse de 1919 a 1928. Se dice que llegaron a coincidir en alguna tertulia madrileña.

ser una “obra lírica original, escrita en un castellano desprovisto de intromisiones modernistas, en la que el autor seguía el «neoclasicismo» preconizado en Francia por Paul Valéry” (Patout, 2009, pp. 237-238).

No el vanguardismo y sus dislocaciones, como estilizaron ultraístas, dadaístas y futuristas, sino un retorno a la medida del clasicismo según el modelo formal establecido por el autor de *El cementerio marino*.

Creo, empero, que para beneficio del tema debo complicar la pregunta. No basta, me parece, con establecer la contextura vanguardista del autor, que me parece ha quedado documentada en los párrafos precedentes. Habría que investigar si los contemporáneos de Reyes llegaron a percibirlo igualmente como vanguardista.

En el erudito libro de Paulette Patout encuentro un primer ejemplo al que quiero referirme. Se trata de un artículo del chileno Francisco Contreras publicado en el *Mercurio de France* en noviembre de 1921 y titulado “El espíritu crítico, Alfonso Reyes.” Aunque el artículo en lo general es muy elogioso de Reyes, y sobre todo de su posición crítica “compleja, libre” que revelaría su “sólida cultura” y “una inquietud siempre despierta”, no deja de observar que “su gusto por la paradoja y su amor por la novedad lo pierden.” (El subrayado es mío). Comenta Paulette Patout: “A los ojos de Contreras, atrapado en un clasicismo conservador, la simpatía de Reyes por la vanguardia era sospechosa de esnobismo, como una atracción sentida sistemáticamente por lo nuevo y lo insólito.” Añade de inmediato: “Algo aún más grave, Contreras no había sabido comprender el humor del autor de *El cazador*, sus graciosas y festivas observaciones sobre el origen castellano del cubismo” (Patout, 2009, pp. 198-199).

Aunque no estoy de acuerdo con Patout cuando califica de “graciosas y festivas” las sugerencias que elabora Reyes en torno al origen español del cubismo, a las que entiende tan sólo como expresiones de un saber irónico, dejó constancia a través de sus palabras

de este reproche muy temprano que se habría formulado contra Reyes por mostrar simpatía por el vanguardismo, y por todo lo que éste traería de "nuevo" y de "insólito".¹⁷

El segundo ejemplo que me gustaría traer a colación es el que aportan los escritos del gran poeta peruano César Vallejo. Reyes y Vallejo no sólo llegan a coincidir en el París de los años veinte, sino que traban lo que puedo entender como un cierto vínculo amistoso, o al menos, de simpatía compartida. En la Biblioteca Alfonsina que custodia la Universidad Autónoma de Nuevo León, encontré un ejemplar de *Los heraldos negros* (1918) en el que aparece la siguiente leyenda manuscrita: "Para Alfonso Reyes, con toda mi admiración". En seguida, la firma: César Vallejo. La fecha: "París / 1925".¹⁸

Se sabe que Vallejo era hombre de pocas palabras. Aún así, me parece que esta sencilla dedicatoria algo tiene de elocuente. Reyes, por lo que parece, al tanto de las penurias económicas del poeta, habría comentado en algunas reuniones que había que hacer algo por ayudarlo. Ignoro si algún tipo de apoyo se concretó. Lo que sí consta es que, en su revista de vanguardia, que codirigía con Juan Larrea, *Favorables Paris Poema*, aparece una breve nota en la que Vallejo se refiere al Ministro Plenipotenciario Reyes. Creo que se trata de una aclaración en la que, de entrada, lo que prevalece es el tono amistoso. Se lee: "Amigo Alfonso Reyes, Señor Ministro Plenipotenciario: tengo el gusto de afirmar a usted que, hoy y siempre, toda obra de tesis,

¹⁷ Como bien observa Paulette Patout (200), esta temprana crítica de Francisco Contreras anticipó algunos de los comentarios que habrían de volverse más recurrentes en torno al autor de la *Visión de Anáhuac*: la de haberse constreñido al artículo de periódico, quedándonos a deber textos de mayor alcance. Como anota Patout: "El crítico del *Mercurio* lo invitaba a «emanciparse del trabajo periodístico. Es una pena —agregaba— que un talento como el suyo se disperse, se malgaste en destellos en lugar de elevarse en llamas serenas hacia su azul.»" (200).

¹⁸ Agradezco a los buenos oficios de mi amiga Minerva Margarita Villarreal, directora de la Biblioteca Alfonsina, haberme proporcionado el PDF con la información correspondiente.

en arte como en la vida, me mortifica" (Vallejo, 1926, p. 13).¹⁹

El verdadero momento de sintonía lo encuentro en una de las crónicas de Vallejo titulada "Una gran evocación de Luis XIV". Bajo este enunciado mayestático y en apariencia respetuoso lo que se esconde es un llamado incendiario a acabar con los museos-muertos, los museos de polilla que sólo son visitados por octogenarios, si no en la estricta cronología, sí en cuanto a temple de corazón. Lo interesante es que la propuesta de Vallejo se apoya, de modo explícito, en un texto que Alfonso Reyes habría incluido en su libro *Calendario*. No me queda más remedio que citar a Vallejo *in extenso*:

Alfonso Reyes alega en su libro *Calendario* por el museo dinámico y vivo, en el que las estatuas, los trajes y las costumbres de las culturas fenecidas fuesen reemplazadas por personas de carne y hueso, vistiendo y reviviendo las formas plásticas, morales y políticas de las épocas muertas. «Los museos —sostiene Reyes— debieran confundirse con la misma vida. El señor mandarín estaría sentado en su sillón, bebiendo té, junto a su mesa, en la sala de los jarrones». Quién sabe así, conseguiríamos, al menos, que la asistencia a los museos fuese no solamente de ancianos, como sucede ahora, sino de todo el mundo, sin distinción de edades. Los museos sólo se prestan hasta ahora a imaginaciones crepusculares, a sensibilidades octogenarias, si no en edad de tiempo, en edad de corazón (Vallejo, 1985, p. 114).

Continúa el argumento, en el que vemos aparecer como un relámpago el nombre de Marinetti, cabeza del futurismo italiano. Sostiene Vallejo:

¹⁹ Estimo que con el paso del tiempo Vallejo habría cambiado de opinión, de otro modo sería difícil explicarse los textos de *España, aparta de mí este cáliz* (1937) así como los de *Poemas humanos* (1939), este último de publicación póstuma. Quizás Vallejo ya establecía otra posibilidad cuando ahí mismo en "Se prohíbe hablar al piloto" anotaba: "Todo lo que llevo dicho hasta aquí es mentira."

La idea de Reyes vendría, pues, a actualizar en dinámica viviente las pasadas épocas, hasta que sobrevenga el día en que la perspectiva histórica del museo alcance tal vez una pragmática ultraviviente, coleccionando, antici-padamente, encarnadas siempre en personas de nervio y hueso, las formas de la vida futura. Este desdoblamiento del museo hacia el porvenir sería, si lo quiere el señor Marinetti, una conquista futurista, una manera paradójica de afirmar, una vez más, el sacratísimo instinto de museo de los hombres. En todo caso, ambas suertes de museos de la vida pasada y futura, realizados según la idea de vida y movimiento de Alfonso Reyes, vendrían a establecer nexos más amplios y efectivos entre las galerías del Louvre, por ejemplo, y la rue Rivoli, los jardines de las Tullerías y las márgenes del Sena (Vallejo, 1985, p. 114).

En efecto, en el texto titulado "Contra el museo estático", el escritor aboga en favor de un museo que se confunda con la misma vida. No veríamos sólo los jarrones chinos coleccionados, sino al señor mandarín presidiendo la escena, convirtiéndola en algo actual. "En rigor —observa Reyes—, a la entrada de la galería debieran proporcionarme un traje de mandarín para que pudiera yo sentirme chino un instante" (Reyes, 1995, p. 292).

Éste sería, según parece, el verdadero museo viviente.

La ironía de Reyes no se detiene aquí. Se diría que el texto de Vallejo sólo recoge la porción más amable de la propuesta del regiomontano, la que puede ser aceptada por todos, llegando a sugerir, muy inventivo, que igualmente podría haber museos "futuristas" que nos muestren el porvenir. Pero en los hechos Alfonso Reyes aparece en su dispositivo textual como alguien mucho más radical, que expresa el deseo vanguardista de desaparecer los museos, al menos tal y como hoy existen. Me quedo corto. No sólo de desaparecerlos. Como si se tratara de un acto anarquista: la de prenderles fuego. Escribe Reyes (1995) en este pasaje que estoy obligado a transcribir completo:

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 conducta. 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! (292).²⁰

El otro texto de Reyes que habría que invocar para remachar su adscripción vanguardista es el que él mismo llama "La improvisación". En ella Reyes invoca la estampa de dos grandes creadores de la vanguardia: Igor Stravinsky y Diaghilew, al poner en escena esa hermosa composición llamada *Las bodas*:

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 (Reyes, 1995, p. 300).

Imbuido de fuerza, entusiasmado por el prodigio artístico, Reyes no reprime sus ganas de apostrofar a Vasconcelos, el gran educador mexicano. Cuando algo se asimila en profundidad, puede uno olvidarse de todo guion previo y comenzar a improvisar. Quien improvisa pone en acción todo lo que antes ha sido

²⁰ Esto implica una reconversión radical: en lugar de mirar las obras de arte, o de contemplarlas, iríamos a los museos a hacer ejercicio, como buenos gimnastas, a poner en acción nuestras aptitudes. De lo *estático* pasaríamos así a lo *dinámico*. De la noche de la posibilidad, al día del acto.

aprendido y asimilado: completa de tal suerte las posibilidades de su existencia. Por eso exclama Reyes: "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."

Con estas palabras que apuestan en favor de la *improvisación* como verdadera fuerza genésica del hombre, como realización de lo posible que nos llama, suerte de credo final vanguardista, puedo ya concluir.

Referencias bibliográficas

- Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.
- Campos, M. A. (2018). Epílogo. López Velarde visto por José Emilio Pacheco. En J. E. Pacheco *Ramón López Velarde. La lumbré inmóvil*. México: Secretaría de Cultura-Era.
- Castañón, A. (2012). *Alfonso Reyes: Caballero de la voz errante*. México: Academia Mexicana de la Lengua-Juan Pablos-Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Eliot, T. S. (2017). *Cuatro cuarteros*. México: El Colegio Nacional-Era.
- Katz Kaminsky, A. (1973). El *Calendario* de Alfonso Reyes y una nota sobre los *Cartones de Madrid*. En la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. (22) (1). México: El Colegio de México.
- López Velarde, R. (1994). *Obras*. J. L. Martínez (comp.). México: FCE.
- Pacheco, J. E. (2018). *Ramón López Velarde. La lumbré inmóvil*. México: Secretaría de Cultura-Era.
- Patout, P. (2009). *Alfonso Reyes y Francia*. México: El Colegio de México-Gobierno del Estado de Nuevo León.
- Paz, O. (1998). *El arco y la lira*. México: FCE.
- Reyes, A. (1995). *Obras completas*. Tomo II. México: FCE.
- Reyes, A. (1995). *Obras completas*. Tomo IV. México: FCE.
- Robb, J. W. (1978). *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*. México: FCE.
- (s/a). «Pegaso» por tierras españolas. Una carta de Alfonso Reyes. En *Pegaso. Revista semanal*. (I) (13). México, D. F., 7 de junio de 1917.
- Vallejo, C. (octubre 1926). Se prohíbe hablar al piloto. En *Favorables Paris Poema*. (2).
- Vallejo, C. (1985). "Una gran evocación de Luis XIV". En *Crónicas*. (II) (1927-1938). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Amistad y aprendizaje. Simpatías y referencias en *Cartones de Madrid*

Braulio Hornedo Rocha
Carolina Moreno Echeverry

A José Luis Martínez, Gabriel Zaid,
Adolfo Castañón y Javier Garciadiego,
admirables precursores.

México: ¿En qué rincón del tiempo nos aguardas?

El 9 de febrero de 1913 representó un punto de inflexión en la vida, y por tanto en la obra, del humanista Alfonso Reyes Ochoa (1889-1959). Ese día también representó un punto de inflexión en la historia de México. Al amanecer del domingo 9, que se anunció frío y ventoso, el general Bernardo Doroteo Reyes Ogazón (1849-1913) fue excarcelado de la prisión de Santiago Tlatelolco por un grupo de cadetes de la Escuela Militar de Aspirantes de Tlalpan, junto con parte de la tropa del Cuartel de Tacubaya, comandados por los generales Manuel Mondragón y Gregorio Ruiz. Posteriormente, el general Reyes se dirigió al frente de la columna hacia Palacio Nacional, sede del Poder Ejecutivo de la República, donde suponía que sus partidarios controlaban la plaza; y, sin embargo, no fue así.

Frente a la Puerta Mariana de Palacio Nacional, el general Reyes desmontó su cabalgadura y al abrir los

brazos en señal de saludo es fulminado por una descarga de fusiles que le arrancan la vida, quedando tendido con los brazos extendidos en cruz: "Los estribos y riendas olvidabas / y, Cristo militar, te nos morías" (Reyes, 1996, p. 147) recordará el poeta Alfonso Reyes, noveno hijo del general, varios lustros después. Estos hechos dan pie a que, transcurridos diez días, el 19 de febrero de 1913, Francisco I. Madero y José María Pino Suárez sean obligados a renunciar a sus cargos de presidente y vicepresidente de México, respectivamente. El 22 son asesinados. Dando curso de esta manera a los hechos conocidos como la Decena Trágica; comienzan los días aciagos.

Tras la forzada renuncia de Madero y Pino Suárez, el general Victoriano Huerta se propuso cubrir formalmente los aspectos legales para legitimar su golpe de Estado. El 19 de febrero a las 17:15 horas, el abogado Pedro Lascuráin Paredes, Secretario de Relaciones Exteriores, nombrado bajo la presidencia de Madero, tomó la protesta de ley como presidente de México para inmediatamente después nombrar a Victoriano Huerta como Secretario de Relaciones Exteriores. Hecho esto, Lascuráin renuncia al cargo, dando paso a que Huerta asuma la presidencia por mandato legal ante la renuncia del presidente en funciones. Este montaje duró 45 minutos: concluyó a las 18:00 horas.

Es importante señalar que, a lo largo de la carrera militar de Huerta, el general Bernardo Reyes, como secretario de Guerra y Marina (1900-1903), lo ayudó en diversas ocasiones. No solamente en lo militar existió un vínculo entre ambos, pues el general Reyes siendo gobernador de Nuevo León lo contrató en 1907 durante una licencia de dos años y medio, que Huerta obtuvo aduciendo cuestiones de salud; adicionalmente, trabajó como ingeniero civil trazando calles y otras obras públicas y privadas, tales como el Hotel Ancira en Monterrey.

Quizá en recuerdo de ese vínculo amistoso, Victoriano Huerta incorporó al abogado Rodolfo Reyes Ochoa (1878-1954), hermano de Alfonso, como Secretario de Justicia, del 19 de febrero al 11 de septiembre de

1913; asimismo, le propuso a nuestro joven poeta (con apenas 23 años) la secretaría particular; oferta que es rechazada. El descontento del general quedó manifiesto: Alfonso Reyes "se deja nombrar" segundo secretario de la Legación de México en Francia; al mismo tiempo, apresura los trámites de su titulación como abogado. El 10 de agosto de 1913, a las siete de la mañana tomó el "Ferrocarril Mexicano" rumbo a la calurosa Veracruz, "que ardía en fuego vivo", para embarcarse en ese puerto rumbo a Francia. Lo acompañan, además de su esposa Manuela y su hijo Alfonso Bernardo, su madre Aurelia y el tío Nacho que los verán partir. El 12 de agosto abordó el vapor *Espagne* rumbo a La Habana, La Coruña, Santander, Saint-Nazaire y finalmente, París. Este viaje representó para Alfonso Reyes el inicio de un exilio voluntario de casi cinco lustros: tomó distancia del profundo dolor y el desasosiego de la *vendetta* mexicana, luego de la trágica muerte de su padre: "Cuando vi caer a aquel Atlas, creí que se derrumbaría el mundo. Hay, desde entonces, una ruina en mi corazón" (Reyes, 2010, p. 8). Desde aquel momento su noche tuvo voces, huésped su soledad y fuente de amargura su contenido llanto.

París: el descubrimiento del "nuevo-viejo" mundo

A partir del 25 agosto de 1913, Alfonso Reyes trabajó durante trece meses como segundo secretario de la Legación de México en Francia. Su experiencia no fue del todo satisfactoria. Las noticias procedentes de México eran penosas, su estado emocional era inestable, sobrevenían días aciagos para su familia. El trabajo burocrático le resulta "raquítico, vacío, mezquino y repugnante". En carta dirigida a su amigo y maestro dominicano, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), el 7 de noviembre de 1913, Alfonso se queja amargamente del tipo de vida que lleva, al punto que teme, casi, por la salud de su espíritu. Las divisiones políticas y la pobreza cultural de algunos mexicanos residentes en Francia le resultan insupportables (Reyes y Henríquez Ureña, 1986, p. 238).

A pesar de esta desalentadora situación, Reyes pretende integrarse al grupo de artistas, diplomáticos y escritores hispanoamericanos residentes en París. Se encuentra con el argentino Leopoldo Lugones, poeta y dramaturgo de gran reconocimiento por aquel entonces, que "odia la ignorancia y desdén a los poetas que no saben escribir *bien* en prosa" (Reyes y Henríquez Ureña, pp. 232-233). Se entrevista con el peruano Ventura García Calderón, escritor y diplomático de quien resalta su don particular para conversar en sociedad; además de su hermano Francisco, ahora director de *La Revista de América* (1912-1914), prologuista de su primer libro: *Cuestiones estéticas*. Entre los mexicanos con los que conversó están el poeta Amado Nervo, con quien se reúne mientras éste va de paso por París rumbo a San Sebastián; y el pintor Diego Rivera, cuyo acercamiento propició el contacto con las tendencias futuristas y cubistas en arte.

Uno de los encuentros más relevantes que Alfonso Reyes sostuvo en París fue con Raymond Foulché-Delbosc (1864-1929), bibliógrafo e hispanista francés que entre 1893 y 1914 recorrió las principales bibliotecas de Europa para examinar los fondos españoles, adquirir libros y manuscritos, establecer relación con notables escritores en los países que visitaba y mantener con ellos correspondencia epistolar, por él cuidadosamente conservada. Como resultado de esta investigación nació la *Revue Hispanique* (1894-1933), cuyos ochenta volúmenes se consagraron al estudio de las lenguas, de las literaturas y de la historia de los pueblos castellanos, catalanes y portugueses; además se convirtió en un órgano común a los hispanistas de diversos países para facilitar la publicación y conocimiento de los estudios e investigaciones concernientes a dichas materias. En sus páginas publicaron eruditos como el conde de Puymaigre, Morel-Fatio, Desdèvis du Dezert, Fitmaurice-Kelly, Farinelli, Cuervo, Leite de Vasconcellos, Menéndez y Pelayo, entre otros. Al mismo tiempo que la *Revue Hispanique*, Foulché-Delbosc fundó la *Bibliotheca hispánica*, en la que publicó la primera edición crítica del *Lazarillo*

de Tormes, reimprimió las ediciones de 1499 y 1501 de la *Comedia de Calisto y Melibea* y las *Obras poéticas* de Luis de Góngora; en 1905, creó la *Biblioteca Oropesa*, antología de poemas castellanos como las *Coplas* de Jorge Manrique y la de Quevedo *al conde duque de Olivares*; en 1907 comenzó a publicar la *Colección de textos castellanos antiguos* en la que preparó las ediciones paleográficas de la *Vida de Santa María Egipciaca* y de la *Danza de la Muerte*; en 1909 fue también el fundador de la Sociedad de Bibliófilos Madrileños (Puyol, 1930).

Antes de su encuentro con Foulché-Delbosc en París en mayo de 1914, Reyes ya estaba familiarizado con la obra del hispanista francés, particularmente con sus estudios sobre Luis de Góngora y Argote. Reyes había escrito "Sobre la estética de Góngora", conferencia leída en la sesión del Ateneo de la Juventud de México el 26 de enero de 1910 y que posteriormente fue incluida en su primer libro *Cuestiones estéticas*, publicado por la Librería Paul Ollendorf en París en 1911. En esta disertación son dignos de admiración los datos y la solidez de los juicios de nuestro joven Alfonso que con audacia escribe: "Con perezoso descuido ha comentado la gente literaria los versos de don Luis de Góngora, aduciendo, en apresurados juicios, cuando no futesas o extremosidades poco inteligentes, aquella censura de lo extravagante y el intento de componer las obras del artista o indicarle el rumbo que debió haber seguido: señales siempre de las críticas extraviadas" (Reyes, 1989, p. 61). Habida cuenta, como lo señaló Francisco García Calderón en el "Prólogo": Alfonso Reyes era un "efebo mexicano" de apenas veinte años de edad, de "madurez erudita" y "crítica penetrante".

Cuando Alfonso Reyes buscó a Raymond Foulché-Delbosc demostró con suficiencia sus conocimientos históricos y filológicos. A propósito del primer encuentro en París en 1914, Alfonso rememora los temas de la conversación en una carta enviada a Pedro Henríquez Ureña el 7 de mayo: crítica a Menéndez Pidal y sus teorías del Romance, enumera los obsequios de algu-

nos ejemplares repetidos de ediciones raras, la posible inclusión de *Don Juan Ruiz de Alarcón* de Henríquez Ureña en la *Bibliographie Hispanique*, además de una contribución para los Bibliófilos Madrileños (Reyes y Henríquez Ureña, 1986, p. 307). Nuestro poeta cumple su promesa, le envía al maestro Foulché-Delbosc su ensayo: “*El Periquillo Sarniento*¹ y la crítica mexicana”, texto que es incluido en un tiraje aparte de la *Revue Hispanique* de 1914 y que luego aparecerá en el tomo XXXVIII de 1916.

A propósito de este ensayo, resultan interesantes las observaciones de Henríquez Ureña a Reyes en la carta del 30 de mayo de 1914. Con riguroso detalle, el dominicano evalúa y sugiere correcciones, a la vez que celebra los aciertos de su joven amigo. Le reprocha que el trabajo sea demasiado sucinto, sin explicaciones, sin cronología y sin bibliografía; con dureza reclama: “¿Quién es Sánchez Mármol? ¿Qué ha escrito González Peña sobre “El Pensador”? ¿Qué cosa es la *Antología del Centenario*? ¿Qué las Conferencias? ¿Dónde ha hablado Pimentel? Estas faltas de explicación, entre otras, hacen incomprensible el trabajo”. Dado el reconocimiento de la *Revue Hispanique*, Pedro le reprocha a Alfonso con un tono admonitorio de padre, comprometido con la correcta formación del hijo-discípulo, por qué no ha cuidado mejor la escritura: “debiste pensar que no lo entenderían los hispanistas”. A pesar de los desaciertos, Henríquez Ureña sugiere que la publicación del *Periquillo Sarniento* se envíe a eruditos como: Azorín, Valle Inclán, Unamuno, Puyol, entre otros escritores destacados; además le recuerda a su joven amigo el gran talento que posee: “Tú eres de las pocas personas que escriben el castellano con soltura inglesa o francesa; eres de los pocos que sabe hacer ensayo y

¹ *El Periquillo Sarniento* es considerada la obra más relevante del “Pensador mexicano” José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827); fue publicada por primera vez en 1816, durante la guerra de Independencia de México.

fantasía. ¿Por qué no quieres esa libertad?”. En la carta del 16 de junio de 1914, Reyes acepta pacientemente los errores; reconoce las faltas y con humildad manifiesta: “Nunca escribiré bien: no sé ver muchos defectos míos” (Reyes y Henríquez Ureña, 1986, pp. 341-359). La crítica del dominicano resulta beneficiosa para un escritor que inicia, y que todavía no aprendía a poner en tela de juicio la destreza de su pluma. Reyes tenía la necesidad del respaldo, aún lejano, del hermano mayor, maestro y amigo que fue Henríquez Ureña.

El descubrimiento de la literatura militante de la “*Nouvelle Revue Française*”, y de otras afinidades de este “nuevo-viejo mundo”, lleva a Reyes a escribir “París cubista”. Traduce, además, de manera anónima, *La novena de Coleta* de Colette Yver. Escribe también “La casa Degollado”, recuerdos de su hogar de Monterrey; texto que años después incorporará a *Crónica de Monterrey en Parentalia* e inicia además su *Visión de Anáhuac*, texto memorable en su obra creativa.

En septiembre de 1914, Reyes se vio obligado a abandonar Francia, cuando el régimen del general Victoriano Huerta cae ante el embate de las fuerzas constitucionalistas; hecho que negó a Alfonso cualquier opción de regresar a México o de mantenerse en el servicio diplomático. Además, ante la inminencia de la Gran Guerra Europea después llamada Primera Guerra Mundial (1914-1918) se vio imposibilitado a permanecer en París y decide trasladarse a España. Al respecto, nuestro poeta menciona:

“Desde México me habían cortado el cordón umbilical y, en París, la guerra europea se echaba encima. Uno y otro castillo de naipes se me desbarataban a un tiempo. Fuerza era emigrar hacia el Sur, como en las grandes invasiones históricas” (Reyes, 1995, p. 141).

Reyes se compara al invasor antiguo, atraído por la riqueza meridional.

Madrid: entre la amistad y el aprendizaje

Alfonso Reyes llega a Madrid el 2 de octubre de 1914 procedente de San Sebastián; lugar en el que estuvo un par de meses desde que emprendió el "sitio de Madrid", como hubiera dicho Henry James, al huir de las primeras bombas que comenzaron a caer sobre París. Su esposa Manuela y su hijo Alfonso Bernardo se quedan en la ciudad vasca al cuidado de su hermano Rodolfo, mientras nuestro joven poeta comienza a incorporarse paulatinamente en la capital española.

La permanencia de Reyes en la Villa y Corte puede dividirse en dos etapas: la primera, entre 1914 y 1919, época en la que se sostiene exclusivamente de la pluma, en "pobreza y libertad"; la segunda, entre 1920 y 1924, periodo en el que tras haber sido unos meses secretario de la Comisión Histórica Paso y Troncoso, se reintegra al Servicio Diplomático de la Legación de México en Madrid. En esta década fecunda por abundante y fértil, porque se reproduce con facilidad, según lo establece el *Diccionario de autoridades*, nuestro joven poeta adquiere poco a poco la madurez literaria; más que en México o París, Reyes se fortalece como escritor en la capital española. Recuerda Alfonso: "Mi época madrileña correspondió, con rara y providencial exactitud, a mis anhelos de emancipación. Quise ser quien era, y no remolque de voluntades ajenas. Gracias a Madrid lo logré" (Reyes, 1990, p. 177).

Al atardecer de este viernes 2 de octubre, dos jóvenes mexicanos: Alfonso Reyes y Ángel Zárraga recorren algunas de las viejas calles de Madrid. Se habían conocido durante sus primeros lances estudiantiles en México, en la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso. Eran los años finales de la *Revista moderna* (1898-1903) fundada por Bernardo Couto y Jesús Valenzuela. También eran los tiempos fugaces de la revista *Savia moderna* (1906) fundada por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón. Posteriormente, ambos participaron activamente en 1907, en una exposición

que Ángel Zárraga vino a realizar a México y se vinculó con el grupo cultural llamado "Sociedad de conferencias", que luego sería formalizado como el Ateneo de la Juventud en 1909.²

El pintor duranguense Ángel Zárraga Argüelles (1886-1946) inició sus estudios en la Academia de San Carlos en México, pero en 1904 se traslada a París para continuar con su formación, la que proseguirá en Bruselas para instalarse finalmente en Toledo, España. Viajó a México para exponer a finales de 1907 y regresa a la península meses después.

Los jóvenes veinteañeros, Alfonso y Ángel, van en busca del amigo mexicano ya residente en Madrid, Jesús Tito Acevedo (1882-1918) arquitecto de oficio y pintor como Ángel, pero también escritor como Pedro y Alfonso. Tras una larga caminata recorriendo viejas edificaciones y monumentos históricos, mientras van rememorando anécdotas literarias de Lope, Quevedo y Alarcón, llegan a la antigua calle empedrada de Carretas. Allí encuentran en el número 45, la posada de la Concha. Una imaginaria posada de la "Concha Cabra", en evocación del domine Cabra, ese preceptor esperpento que tenía por oficio la crianza de buenos y nobles caballeros; personaje chusco en tono de farsa pedagógica, que aparece en el capítulo tercero del *Buscón* de Francisco de Quevedo.

Deciden hospedarse con la tal Concha quien les asigna una alcoba interior a la que se llega por una exterior ocupada por un estudiante "quebrantahuesos", mote adquirido por su afición a comer pequeños pájaros fritos y dejar en el plato los restos óseos masticados. Una noche, después de visitar los barrios bajos, andando la mortecina quietud de sus calles empedradas

² Aunque *Savia Moderna* (1906) vivió poco, menos de un año, sirvió como espacio de reunión de los miembros que darían origen a la Sociedad de Conferencias y Conciertos en 1907 y al Ateneo de la Juventud en 1909. Del numeroso grupo que colaboró en la revista se fue creando un cenáculo dedicado a cultivarse, intercambiar ideas y discutir. El alma de los encuentros era Pedro Henríquez Ureña (1884-1946); entre los asistentes más frecuentes estaban: Jesús Tito Acevedo (1882-1918), Antonio Caso (1883-1946), Alfonso Cravioto (1884-1955), Ricardo Gómez Robelo (1884-1924), Alfonso Reyes (1889-1959), José Vasconcelos (1882-1959) y, desde 1908, Julio Torri (1889-1970).

y la penumbra incierta de sus faroles de gas, recogiendo la injuria mordaz de la calle de Atocha que se convierte en piropo galante en la calle de Alcalá, nuestro Alfonso regresa a dormir tarde a su habitación en la posada de Concha Cabra y cree entrever en la penumbra la silueta de Ángel Zárraga en la otra cama de su habitación. Pero el bulto no se mueve, parece que no respira. ¿Será acaso un cadáver, como en un cuento de Stevenson? Alfonso, inquieto, enciende la luz y se percató que su compañero de cama es un hombre viejo “escuálido y tosijoso” que a la postre resultó ser hermano de Concha. Dormir junto a un Concho Cabra le parece un inverosímil viaje por el tiempo. Alfonso anota asombrado en su *Diario*: “Vivimos en pleno *Lazarillo de Tormes*” (Reyes, 2010, p. 14).

Acevedo se va una mañana temprano para Aranjuez. Zárraga después de contar en las tertulias del Ateneo sobre sus proyectos, se marcha una tarde hacia Toledo. Pretende moler sus propios colores entre cuatro paredes encaladas y pintar desafortadamente durante la fase cubista de su producción pictórica. Alfonso va saltando como “cabra” de una a otra posada buscando un lugar adecuado para traer a su familia que permanece en San Sebastián, en espera de reunirse con él.

En Madrid, el jueves 8 de octubre anota Alfonso en su *Diario*: “¿Qué estoy leyendo? *La nation armée* de Von der Goltz, traducción H. Monet, lo único que traje conmigo” (Reyes, 2010, p. 14). En la carta 112 de Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña, fechada en San Sebastián tres semanas antes, el 19 de septiembre de 1914, Alfonso declara que ha dejado todos sus libros, excepto uno, al cuidado del conserje de su casa en París: “He saboreado la delicia de no tener libros ni necesitar de ellos para pensar. Si logro escribir sin ellos, habré conquistado mi salvación, seré plenamente fuerte. Los bienes naturales nos secan, nos corrompen” (Reyes y Henríquez Ureña, 1986, p. 478). Esta circunstancial posición juvenil de tintes estoicos ante la corrupción potencial por la posesión material de libros se verá profundamente transformada veinticinco años después, al regresar definitivamente a México en 1939,

y ser inaugurada su monumental biblioteca conocida como la Capilla Alfonsina.³

Mientras tanto, en el Madrid de 1914 a Reyes le toca aprender a ganarse la vida mediante la lectura atenta que da forma al oficio de escritor. En plena “danza de la muerte” durante la Primera Guerra Mundial, España vive el esplendor de obras como: *Los caminos del mundo* de Pío Baroja, *El doctor inverosímil* de Ramón Gómez de la Serna, *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, *Los valores literarios* de José Martínez Ruíz “Azorín”, *Meditaciones del Quijote* de José Ortega y Gasset, *Niebla* de Miguel de Unamuno. Reyes se enfrenta a una ciudad desconocida y a un ambiente cultural ajeno. Sus primeros contactos son por intermedio de Ángel Zárraga en las tertulias del Ateneo de Madrid, casa de libertad sin la que sería imposible comprender la vida de la inteligencia española de aquellos años; “compañía de geniecillos indiscretos”, cuyo secretario para aquel entonces es Manuel Azaña Díaz (1880-1940), quién años después llegaría a ser presidente de la Segunda República española en los turbulentos años de 1936 a 1939.

Nuestro joven Alfonso pronto llena con su melancolía y soledad las frías habitaciones que va consiguiendo en diversas posadas. Reyes escribe cada día como una forma de expandir su respiración y su mente. Una noche crea la primera versión de un breve texto que titula: “El derecho a la locura”. Empieza afirmando que “los pintores delirantes han negado hasta hoy a Madrid la comunión de la locura” —Picasso, Zuloaga, Rivera desfilan en sus paisajes y paletas cromáticas; Reyes apunta: “Yo escribo ahora lejos de mis libros y los aludo por recuerdos y notas” (Reyes, 1995, p. 67).

³ La Capilla Alfonsina: casa-biblioteca y centro de estudios literarios, es parte de la casa-habitación de Alfonso Reyes. Está ubicada en la Calle Benjamín Hill 122, colonia Hipódromo Condesa en la Ciudad de México. En esta casa-museo, Alfonso Reyes vivió rodeado de sus libros, obras de arte y recuerdos “en inacabable luna de miel” desde 1939, luego de su regreso definitivo al país, después de haber vivido veintiséis años en el exterior. A partir del 13 de enero de 1980, la mayor parte de sus libros fueron trasladados a la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria, fondo especial de la Universidad Autónoma de Nuevo León en Monterrey.

Consciente de la tradición, Reyes se propuso también consolidar sus relaciones sociales. Así pues, entabla primero amistad con Azorín, de quien recuerda con orgullo el primer encuentro; luego, se acerca al poeta e historiador Francisco A. de Icaza en busca de consejo y valimiento y quien con afecto verdaderamente paternal le advierte: "Posible es ... que usted logre sostenerse aquí con la pluma, pero es como ganarse la vida levantando sillas con los dientes" (Reyes, 1990, p. 188). El poeta Amado Nervo, hasta entonces primer secretario de la Legación de México en España, lo quiso ayudar poniéndolo en contacto con la revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires, con la editorial Renacimiento e incluso con el Museo del Prado; pero, ninguna de las recomendaciones funciona. El historiador de la civilización hispánica, Rafael Altamira, se niega a presentarle a Francisco Giner de los Ríos, creador y director de la Institución Libre de Enseñanza.

El poeta y traductor Enrique Díez-Canedo presenta a Reyes con el escritor y periodista, Francisco Acebal, director de la colección de Clásicos Castellanos de la editorial La Lectura, con el propósito de preparar el Teatro de Juan Ruiz de Alarcón, cuyo volumen consta de un estudio preliminar y el texto de dos comedias: *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*. Para organizar esta obra alarconiana, el joven Alfonso se acerca al Centro de Estudios Históricos de Madrid, con el objeto de poder solicitar allí la bibliografía que le hiciera falta. Así fue como con la ayuda del historiador literario Federico de Onís, con quien había intercambiado cartas desde la época de la Escuela Nacional de Altos Estudios a propósito de la cátedra de Lengua y Literatura Española, conoce al erudito Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), quien lo incorpora a la sección de Filología del Centro de Estudios Históricos. Allí, no sólo consigue los libros requeridos para editar a Ruiz de Alarcón, sino que trabaja durante cinco años rodeado de la compañía y consejo de reconocidos filólogos, tales como: el lingüista Américo Castro, el medievalista

Antonio García Solalinde y el fonetista Tomás Navarro Tomás. Comienza entonces el arduo entrenamiento académico. A propósito de estas vivencias, nuestro poeta le comenta a su brillante coetáneo mexicano Julio Torri (1889-1970):

Yo trabajo en la sección de Filología del Centro de Estudios Históricos, al lado de don Ramón; especie de escuela de Altos Estudios, pero donde no se dan ni se reciben clases (véase la excepción después señalada) sino que se hace trabajo de investigación. Don Ramón dirige el Centro y, además, la Sección Filología (las hay de Historia, Derecho, Bellas Artes, etcétera. La nuestra es la única importante actualmente pues los arabistas se han separado por conservadores) (Reyes, 1995, p. 75).

Producto del exigente aprendizaje filológico en el Centro de Estudios Históricos, Alfonso Reyes investiga y publica 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, Juan Ruiz 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*. Los resultados los dará a conocer en el *Boletín de la Real Academia de la lengua*, en la *Revista de Filología Española* y en la *Revue Hispanique*; además editoriales como Calpe, Calleja, Espasa-Calpe y Nelson le encargan la preparación de estudios, prólogos y notas a partir de la edición de obras de los autores clásicos. Promueve además proyectos editoriales en los que los nuevos escritores tienen cabida. Junto a Enrique Díez-Canedo y José Moreno Villa, propone a Domingo Barnés, director para aquel entonces de La Lectura, una serie de *Cuadernos literarios*. Asimismo, emprende traducciones de Anton P. Chejov, Gilbert Keith Chesterton, Stéphane Mallarmé, Laurence Sterne y Robert Louis Stevenson. Las creaciones de Reyes tienen un doble valor: de erudición y de crítica. Por un lado, recoge y organiza las aportaciones docu-

mentales sobre la vida y obra de los autores clásicos; por otro, da un paso más en la valoración y estimación de los textos.

Al reorganizar los datos biográficos, bibliográficos y cronológicos de los autores, Alfonso Reyes corrige y refina, descubre nuevas posibilidades e interpretaciones; se deja seducir por el afán de contribuir de algún modo a recuperar y preservar la memoria literaria. Esta reorganización, como toda síntesis genuina, implica nuevos postulados: afirma las verdades que la tradición ha venido confirmando y no disimula las incertidumbres históricas con digresiones ociosas que son de poca utilidad para el retrato del escritor. En cuanto al estudio de las obras, Reyes revela un sentido crítico particular; los viejos temas que habían empezado a anquilosarse, a volverse tópicos comunes para los manuales de historia literaria, nuestro poeta los fortalece con nuevos vínculos, los ubica en una perspectiva diferente que parece devolverles el movimiento; de tal forma que los rasgos del autor y las obras estudiadas distan mucho de aquel acartonamiento amenazador que la crítica determina en algunas situaciones.

Reyes no desestima los esfuerzos de divulgación de los estudios críticos en torno a los autores clásicos. Con el propósito de dar a conocer las tradiciones literarias a un público lector más amplio, recomienda a aquellos que se interesen en las aportaciones de los eruditos y la exégesis de los especialistas, no desdeñar la emoción que la lectura suscita. Nuestro poeta aconseja a los lectores que no se desanimen ante la aridez de estos estudios, debido a que, a lo mejor, en el discurso de las investigaciones eruditas adviertan una mejor apreciación estética. Como ha observado José Emilio Pacheco, Reyes "es fiel a la idea de que la literatura no se escribe sólo para ser estudiada y analizada, sino ante todo para que la aproveche y disfrute el mayor número de personas" (Pacheco, 1989).

Pero además de los trabajos filológicos, Alfonso Reyes también tuvo tiempo para escribir en periódicos.

José Ortega y Gasset lo convida a sus proyectos editoriales. En 1915, empieza escribiendo en el semanario *España*, conocido también como el "semanario de la vida nacional", periódico en el que se dieron cita los máximos representantes de los grupos generacionales del 98, del 14 y del 27. En colaboración con Martín Luis Guzmán y bajo el seudónimo de "Fósforo", escribe artículos sobre cine; sección que inauguró prácticamente la crítica del género en lengua española. Para 1916, con igual seudónimo y ya como único responsable de las crónicas cinematográficas, Reyes escribe para *El Imparcial*, considerado el periódico más influyente en España en el último tercio del siglo diecinueve y primeros años del veinte.

Otra importante vertiente durante la fecunda época madrileña de Alfonso Reyes fue la creativa. Entre la publicación de *Cuestiones estéticas* en 1911 y los libros posteriores pasaron cuatro años. Da a conocer *Visión de Anáhuac*, 1915; *El suicida*, 1917 y *Cartones de Madrid*, 1917.

Separado de su familia, lejos de su patria y con los limitados recursos para sobrevivir en un país ajeno, Alfonso Reyes empieza un periodo de aprendizaje cultivado con la solidaria compañía de sus incipientes amigos españoles, aliados que además de facilitarle oportunidades para sobrevivir, lo apoyaron para enfrentar la "ruina familiar". Debido a la influencia y poder de su padre, el general Bernardo Reyes en el México de Porfirio Díaz (1830-1915), las propiedades fueron confiscadas y sus familiares fueron perseguidos. Como afirma Javier Garciadiego, aquella estancia de Reyes en España, "más que un exilio fue un destronamiento" (Garciadiego, 2007, p. 112); tuvo que trabajar arduamente para lograr el sustento de su familia. Son los años de amistad y aprendizaje.

Durante estos primeros años madrileños es posible convenir entonces que Alfonso Reyes no sólo se ha labrado un reconocimiento literario e intelectual en el ámbito europeo, sino que ha creado durante esta época

obras sin las cuales su figura como autor no podría ser reconocida como lo que es. Nuestro Alfonso es ya dueño cabal del oficio de escritor, lo mismo en el poema que en el cuento, en el ensayo y en el artículo, en la creación y en la investigación.

Simpatías y referencias en los *Cartones de Madrid* [1914-1917]

Durante los primeros años en la capital española, Alfonso Reyes va elaborando sus *Cartones de Madrid* como: “[un] cuaderno de notas y rápidos trazos, testimonio de lo más superficial que he visto en Madrid” (Reyes, 1995, p. 47). Sin embargo, las notas vertidas por su pluma se convierten en las agudas observaciones de un cronista en ciernes que ya empieza a dominar el oficio. La mirada educada del joven poeta deja percibir la vasta profundidad de la “superficie” con la que mira por igual al monumento y al edificio antiguo, tanto como al mendigo que se multiplica a sus ojos en diferentes especies. Mira con misteriosa claridad a la variopinta clase de los ciegos que coinciden con la no menos numerosa agrupación de los “curiosos parlantes”. Inesperados e infatigables cronistas, curiosos aficionados al acontecer de los hechos. Mirones extasiados que reseñan el desfile de las hermosas mujeres madrileñas como una especie de “prueba platónica” para comprobar el gusto estético del paseante en concomitancia con el deleite del narrador ubicuo.

A fin de establecer las simpatías literarias e identificar las referencias utilizadas por Alfonso Reyes en su libro *Cartones de Madrid*, procedimos a elaborar un índice analítico consolidado de todos los nombres propios citados, clasificándolos en: autores (escritores, artistas y científicos); títulos de publicaciones (libros, revistas, periódicos); personajes (ficción, mitológicos, literarios); y finalmente, personas de relevancia histórica mencionadas en esta obra. Para cada una de estas categorías

se procedió a la identificación del país de procedencia del nombre citado. Seguimos para esto el ejemplo canónico establecido por Adolfo Castañón en su libro *Alfonso Reyes en una nuez*, publicado por El Colegio Nacional en abril de 2018. En *Cartones de Madrid* se reúnen textos elaborados entre 1914 a 1917; en este periodo se van gestando las páginas que llegarán a constituir los 17 breves artículos de la primera edición de los *Cartones*, publicado por primera vez en la editorial Cultura en México el año de 1917, en 8º, IV+ 99 páginas e índice, (cuenta con una stampa de Goya en la cubierta). Previo a la publicación del libro, algunos de los textos fueron dados a conocer por la prensa cubana en 1915, gracias al apoyo de su entrañable amigo Pedro Henríquez Ureña. La edición utilizada para la elaboración de nuestro índice es la publicada en el tomo II de las *Obras completas de Alfonso Reyes*, en la edición del Fondo de Cultura Económica editada en México en el año de 1956.⁴

Las tres referencias para la elaboración de nuestro índice analítico son: en primer lugar, el “Índice de nombres” incluido en el tomo II. En segundo lugar, *Alfonso Reyes en una nuez* (2018) de Adolfo Castañón, y finalmente, una lectura exhaustiva de cotejo entre las dos fuentes anteriores; además, una revisión detallada de los textos para identificar las variantes en los nombres que no fueran recogidas en las fuentes mencionadas. Dos ejemplos de estas variaciones de nombres encontradas son: “San Francisco Giner”, en referencia al memorable fundador de la Institución Libre de Enseñanza y como una consecuencia también de los “ateneos obreros”: el justamente célebre malagueño Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), un “hombre bueno por profesión”, citado en la página 88 del tomo II. El

⁴ El 21 de septiembre de 1955, Alfonso Reyes entrega el tomo II de las *Obras completas* al Fondo de Cultura Económica, conformado por los libros: *Visión de Anáhuac*, *Las vísperas de España* y *Calendario*. Este segundo volumen agrupa algunas de las obras de la fecunda etapa madrileña que inicia en 1914 y se extiende hasta 1924; recoge “imaginaciones y fantasías, y prosa de cierto atuendo poemático, notas que tardarán un poco en reaparecer y serán objeto de algún futuro volumen” (Reyes, 1996, p. 7).

otro ejemplo referido es la mención al "manco de Madrid" en la página 84, en alusión al escritor personaje de sí mismo, Ramón del Valle-Inclán, quien fuera uno de los introductores de Alfonso Reyes en las tertulias del Ateneo de Madrid.

De los 55 nombres de autores mencionados por Alfonso Reyes en *Cartones de Madrid*, 14 son los que tienen más de una cita, todos ellos de nacionalidad española. El nombre con mayor frecuencia en el conjunto del libro es el de Francisco Giner de los Ríos, con seis menciones. El segundo y tercer lugar, con cinco referencias son: el escritor y cronista de Madrid a mediados del siglo XIX, Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882); y el pintor que da tono, luces y portada a este libro, Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Tres son los escritores con cuatro menciones: Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936); Baltasar Gracián (1601-1658), autor del célebre *El Criticón*; y el insigne poeta madrileño Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). El único autor con tres referencias es el pintor barroco español Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660). Siete son los autores que encontramos con 2 menciones en nuestro índice: Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616); José Martínez Ruiz, "Azorín" (1873-1967); el pintor malagueño Pablo Ruiz Picasso (1881-1973); el periodista y dibujante catalán Eugenio d'Ors (1881-1954); el excepcional poeta y dramaturgo Luis de Góngora y Argote (1561-1627); el poeta y dramaturgo del Renacimiento español Bartolomé Torres Naharro (1485-1520); y finalmente el prolífico poeta y dramaturgo del Siglo de Oro, Lope Félix de Vega Carpio, "Lope de Vega" (1562-1635).

Un total de 7 pintores son mencionados en este libro temprano en la vasta obra alfonsina, que no solamente dan tono y color a las escenas y personajes narrados, sino que marcan y revelan, también, la educación y sensibilidad visual; dan cuenta del gusto estético de nuestro veinteañero escritor. Además de los tres célebres artistas ya mencionados: Goya, Velázquez y

Picasso; aparecen también, con una mención: Jerónimo, El Bosco (1450-1516), excepcional representante de la tradición de la pintura flamenca renacentista; el muralista y polémico artista mexicano Diego Rivera (1886-1957) —uno de los dos mexicanos que figuran en el índice, el otro es el escritor Juan Ruiz de Alarcón; el pintor costumbrista vasco Ignacio Zuloaga Zabaleta (1870-1945); y por último, el pintor griego español Doménikos Theotokópoulos, conocido como El Greco (1541-1614). Completan esta enumeración por oficios dos personalidades relevantes: el primero es el compositor, virtuoso pianista, conductor de orquesta y seglar franciscano de origen autro-húngaro, Franz Liszt (1811-1886); el otro, es el científico español Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), extraordinario médico especializado en histología y anatomía, quien fuera galardonado con el premio Nobel en 1905.

De los 55 nombres de autores mencionados por nuestro poeta, los españoles completan 32 (58.8% del total de autores citados). Sumados a los mencionados previamente, encontramos con una sola cita al Arcipreste de Hita, Juan Ruiz (1283-1351); Luis Taboada (1848-1906); Mariano José de Larra (1809-1837); Leopoldo Alas, "Clarín" (1852-1901); Pio Baroja (1872-1956); fray Luis de León (1527-1591); Federico de Onís (1885-1966); José Ortega y Gasset (1883-1955); Mateo Alemán (1547-1614); José Canalejas y Méndez (1854-1912); Miguel de Molinos (1628-1696); San Ignacio de Loyola (1491-1556); Julián Sanz del Río (1814-1869); Teresa de Jesús, "Teresa de Ávila" (1515-1582); Manuel Orovio Echagüe (1817-1883).

Cinco franceses aparecen en el índice (9% del total de autores citados): el poeta, dramaturgo y fotógrafo Théophile Gautier (1811-1872); el médico y humanista François Rabelais (1494-1553); el destacado poeta del simbolismo francés Charles Baudelaire (1821-1857); el poeta y novelista del romanticismo literario Victor Hugo (1802-1885); y, por último, el novelista Alphonse Daudet (1840-1897). Tres ingleses son mencionados (5.4%): el filósofo y lógico escolástico de la Edad Media

Guillermo de Ockham (1280-1349); el escritor inglés de origen indio Rudyard Kipling (1865-1936); y el médico, filósofo y economista inglés de origen neerlandés Bernard de Mandeville (1670-1733). Asimismo, tres nombres griegos son aludidos (5.4%); los filósofos de la antigüedad clásica: Platón (427-347 a. C.), Heráclito (540-480 a. C.); y, por último, también de este origen, el pintor Doménikos Theotokópoulos, conocido como El Greco (1541-1614).

Dos autores irlandeses (3.6% del total de autores citados) son nombrados; dos buenos dublineses críticos, poetas y dramaturgos: George Bernard Shaw (1856-1950) y Oscar Wilde (1854-1900). Dos nombres alemanes (3.6%) aparecen en la lista: en primer lugar, el polímata Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y uno de los poetas más representativos del Romanticismo alemán, Heinrich Heine (1797-1856). Dos escritores italianos de finales de la Edad Media (3.6%) son citados: Dante Alighieri (1265-1321) y Giovanni Boccaccio (1313-1375). Como ya habíamos dicho previamente, son dos los mexicanos aludidos (3.6 %): Juan Ruiz de Alarcón y Diego Rivera. Resta por mencionar el filósofo y psicólogo estadounidense William James (1842-1910) y el escritor y militar vecindado en España, pero de origen venezolano, Antonio Ros de Olano (1808-1886).

Los títulos citados por Alfonso Reyes suman 21 en *Cartones de Madrid*: 18 de los cuales son publicaciones de españoles: el sainete lírico en un acto titulado *La mala sombra* de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, obra estrenada en 1905; *La huerta de Juan Fernández* (1634) de Tirso de Molina; *El Lazarillo de Tormes* (1554) de autor desconocido; *Teresa de Manzanares* (1625) de Alonso de Castillo Solórzano; *El burlador de Sevilla* (1617) de Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez); *Disciplina y rebeldía* de Federico de Onís (1617); *La perfecta casada* (1584) de Fray Luis de León; *Don Quijote de la Mancha* y el entremés *Los mirones* de Miguel de Cervantes Saavedra, publicado por primera vez en 1605 y 1613, respectivamente. Tres títulos del jesuita Baltasar Gracián son nombrados: *El*

Político (1640), *El Discreto* (1646) y *El Héroe* (1637). Asimismo, también se menciona: *Canto a Teresa*, incluido en *El diablo mundo* de 1841 de José de Espronceda, poeta y dramaturgo del primer Romanticismo español; dos obras del cronista de Madrid Ramón Mesonero Romanos: *El curioso parlante* (1832-1842) y *Panorama mairitense* (1835); *El buscón* de Francisco de Quevedo y Villegas es el último de los títulos españoles nombrados. Restan dos publicaciones de autores mexicanos: las *Obras completas* de Alfonso Reyes y *Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón; dos títulos de un autor venezolano: *El doctor Lañuela* (1863) y *Episodios militares* (1884) de Antonio Ros de Olano. Concluimos la enumeración de textos referenciados con la obra titulada *La comedia de las ninfas florentinas (Ameto)* del poeta italiano Giovanni Boccaccio compuesta entre 1341 a 1342.

Los personajes citados son 15: Danza de la muerte (*Danza general de la Muerte*) Anónimo S. XV; El pastor Ameto en *La Comedia de las ninfas florentinas (Ameto)* de Giovanni Boccaccio; Don Quijote en: *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra; Noé en Génesis de la Biblia; Melquiades en el sainete: *El amigo Melquiades o por la boca muere el pez* de Carlos Arniches Barrera; Diotima de Mantinea en *El Banquete* de Platón; Venus terrestre en *La Comedia de las ninfas florentinas (Ameto)* de Giovanni Boccaccio; Venus urania en *La Comedia de las ninfas florentinas (Ameto)* de Giovanni Boccaccio; Adán en el Génesis de la Biblia; don Illán el Mágico en *El Conde Lucanor* de Juan Manuel; Paracleto (intercesor, mediador); Dómine Cabra, don Diego y Jácome Trezo en *El buscón* de Francisco de Quevedo; Pedro Correa en *Panorama maritense* de Ramón Mesonero Romanos.

Las personas de relevancia histórica mencionadas son 7: San Antonio (de Padua) (1191-1231); el príncipe Baltasar Carlos de Austria (1629-1646); el califa de Bagdad Harún al-Rashid (763-809); el filósofo griego Sócrates (470-399 a. C.); Santa Lucía (de Siracusa) (283-304); San Isidro Labrador (1082-1172) y el torero español Rafael Molina Sánchez, "Lagartijo" (1841-1900).

Al buscar las simpatías y referencias en los *Cartones de Madrid* del polímata y polígrafo Alfonso Reyes se sostiene el acierto de Octavio Paz, al afirmar que la obra de nuestro humanista constituye “toda una literatura”. Al enumerar los nombres españoles, franceses, ingleses, irlandeses, alemanes, italianos, mexicanos, estadounidenses y venezolanos en los *Cartones*, a partir de un índice analítico consolidado de todos los nombres propios citados, proponemos al lector una experiencia diferente: una lectura no secuencial, una serie de textos que se bifurcan y que le permiten elegir diferentes itinerarios en “el panorama completo del jardín múltiple”, tal como lo recomendó José Luis Martínez en las “Consideraciones finales” del tomo XXVI de las *Obras completas*,⁵ confirmando así lo que magistralmente Jorge Luis Borges estableció en su relato *La Biblioteca de Babel*, al determinar que la biblioteca o “universo” es una obra total; en sus anaqueles se registran todas las posibles combinaciones: un libro se relaciona con otro y éste con otro y así de forma incommensurable hasta el infinito; por lo tanto, la obra es producto de una urdimbre de tradiciones del pensamiento, que de un modo u otro se establece en términos de continuidad o ruptura con los demás libros que le han precedido.

⁵ Un total de 13.404 páginas componen los veintiséis tomos de las *Obras completas* editadas por el Fondo de Cultura Económica entre 1955 y 1993. Entre 1955 y 1959, Alfonso Reyes se encarga de la edición de los primeros diez volúmenes, aunque dejó en estado de imprenta los tomos XI y XII. Al morir don Alfonso en 1959, Arnaldo Orfila Reynal (1897-1997), director de la casa editorial, alienta al filólogo y poeta nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez (1923-1985) a continuar con la edición de las *Obras completas*, a partir del tomo XIII hasta el XIX. Siendo Salvador Azuela (1902-1983) director del Fondo se suspende la edición del legado alfonsino por once años, hasta que José Luis Martínez (1918-2007) asume la dirección de la casa editorial. Al cumplirse veinte años de la desaparición de Alfonso Reyes, el Fondo reanuda en 1979 la publicación de las *Obras completas* con Mejía Sánchez; se editan los tomos XX y XXI. Debido al fallecimiento del filólogo y poeta nicaragüense en 1985, José Luis Martínez retomó el cuidado editorial de los últimos cinco tomos. Para 1993 se publica el número XXVI, último tomo del legado alfonsino.

Referencias bibliográficas

- Borges, J. L. (1969). *La Biblioteca de Babel*. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Castañón, A. (2018). *Alfonso Reyes en una nuez. Índice consolidado de personas, personajes y títulos*. En *Obras completas*. México: El Colegio Nacional.
- Garcíadiego, J. (2007). España y el exilio republicano. En *Alfonso Reyes: el sendero entre la vida y la ficción*. España: Instituto Cervantes, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Martínez, J. L. (1993). Introducción. En A. Reyes. *Obras completas XXVI*. México: FCE.
- Pacheco, J. E. (15 de abril de 1989). Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924). En *Proceso*. Obtenido de: <https://www.proceso.com.mx/152652/alfonso-reyes-en-madrid-1914-1924>
- Paz, O. El jinete del aire. *Puertas al campo*. Madrid: Seix Barral.
- Puyol, J. (1930). *Bibliografía de R. Foulché-Delbos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. Obtenido de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/bibliografia-de-r-foulche-delbos/>
- Reyes, A. (1995). *Cartones de Madrid. Vísperas de España, Obras completas II*. México: FCE.
- Reyes, A. (2010). *Diario 1911-1927*. A. Rangel Guerra (ed.). México: FCE.
- Reyes, A. (1997). El reverso de un libro. Memorias literarias. En *Obras completas VII*. México: FCE.
- Reyes, A. (1990). Historia documental de mis libros. En *Obras completas XXIV*. México: FCE.
- Reyes, A. (1996). 9 de febrero de 1913. En *Obras completas X*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (1996). *Obras completas VIII*. México: FCE, México.
- Reyes, A. (1995). Rumbo al sur. En *Obras completas II*. México: FCE.
- Reyes, A. (1989). Sobre la estética de Góngora. En *Obras completas I*. México: FCE, México.
- Reyes, A. y Henríquez Ureña, P. (1986). *Correspondencia 1907-1914*. J. L. Martínez (ed.). México: FCE.
- Reyes, A. y Torri, J. (1995). *Epistolarios*. S. I. Zaitzeff (ed.). México: UNAM.

Tiempo viejo de Madrid 2019

Adolfo Castañón

I

Cartones de Madrid cosecha XVII estampas de la ciudad capital española a la que Alfonso Reyes llegó en 1914. Tenía veinticinco años, una mujer, un hijo pequeño, un libro publicado en París hacía cuatro, *Cuestiones estéticas* (1910), y llevaba auestas la ausencia de su padre caído en México la mañana del 9 de febrero de 1913. Traía en la mente y en las maletas libros y proyectos. Uno de ellos, el más cercano a este cuaderno de viñetas era el poema-ensayo *Visión de Andahuac*, que publicaría un año después, en 1915, otro en gestación: el poema de *Ifigenia cruel*. Las XVII estampas “están hechas a media noche, rodando solo por esas posadas de Madrid, sin saber a lo que había venido y bajo el recuerdo de las cosas lejanas”. Estremecían sus oídos gritos callejeros y “Pregones madrileños”:

1

Los melones de Madrid,
según entiendo voy,
si ayer los cataba el Cid,
los cata Jimena hoy.
¡Y a cala los doy!

2

Vendo unas anotaciones
a las obras de Cervantes
que, si tan ociosas antes,

son tan inútiles hoy.
¡Y a cala las doy!

3

De Juan Ruiz el Arcipreste
traigo unos comentadores
que vienen pidiendo guerra:
más agrestes que el agreste
requesón de Miraflores
de la Sierra.

4

Traigo un serón hasta el tope
de picones-cotarelos,
para no decir blasfemias,
y es que ofrezco buen arrope,
pepitorias y buñuelos
de Academias.

1915

(Reyes, 1996, pp. 242-243).

En estos versos resuena, de un lado, el clamor callejero, del otro, el rumor de la crítica contra la erudición arrogante y seca de los eruditos cervantistas y de los académicos ("picones-cotarelos"). Llega Reyes a esa "Corte y aldea" como un exiliado o migrante. Se autorretrata a sí mismo como "El descastado", es decir, como el desheredado:

I

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 quien heredar.

Y el hombre sólo quiere oír lo que sus abuelos contaban;

y los narradores de historias
buscan el Arte Poética en los labios de la nodriza.

Pudo seducirnos la brevedad simple, la claridad elegante,
la palabra única que salta de la idea como bota el luchador sobre el pie descalzo...

Mientras el misterio lo consentía, mientras el misterio lo consentía.

II

¿Quién, a la hora del duende, no vio escaparse la esfera,
rodando, de la mano del sabio?

Con zancadas de muerte en zanco échase a correr
el compás, acuchillando los libros que el cuidado olvidó
en la mesa.

Así se nos han de escapar las máquinas de
precisión, las balanzas de Filología,
mientras las pantuflas bibliográficas nos pegan a la
tierra los pies.

(Y un ruido indefinible se oía, y el buen hombre se
daba a los diablos.

Y cuando acabó de soñar, pudo percatarse de que
aquella noche los ángeles —¡los ángeles!— habían
cocinado para él.)

III

San Isidro, patrón de Madrid, protector de la
holgazanería;

San Isidro Labrador: quitame el agua y ponme el sol.
San Isidro, por la mancera 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 cabellos arrastras la vida, como arrastra el
hampón la querida.

ella trabajará para ti.

San Isidro, patrón de Madrid: deja que los ángeles
vengan a labrar,

y hágase en todo nuestra voluntad.

IV

Bíblica fatiga de ganarse el pan, desconsiderado miedo a
la pobreza.

Con la cruz de los brazos abiertos ¡quién girara al
viento como vetea!

Fatiga de ganarse el pan: como la cintura de Saturno,
ciñe al mundo la Necesidad.

La Necesidad, maestra de herreros,
madre de las rejas carcelarias y de los barrotes de
las puertas;
tan bestial como la cox del asno en la cara fresca
de la molinera,
y tan majestuosa como el cielo.

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

Pero ¿vale más que eso ser un Príncipe sin corona, ser
un Príncipe Internacional,
que va chapurrando todas las lenguas y viviendo
por todos los pueblos, entre la opulencia de sus
recuerdos?
¿Valen más las plantas llagadas por la poca
costumbre de andar
que las sordas manos sin tacto, callosas de tanto
afanar?

Bíblica fatiga de ganarse el pan, desconsiderando miedo
a la pobreza.
Alma, no heredamos oficio ninguno —ama loca
sin economía.

Si lo compro de pan, se me acaba;
si lo compro de aceite, se me acaba.
Compraremos una escoba de paja.
Haremos
con la paja
una escalera.
La escalera ha de llegar hasta el cielo.
Y, a tanto trepar, hemos de alcanzar,
siempre adelantando una pierna a la otra.
Guadarrama, 1916

II

En ese monólogo resuenan las sílabas de la fuga. Reyes
ventila así, entre sus letras, la "Fantasía del viaje":

Yo de la tierra huí de mis mayores
(¡ay casa mía grande, casa única!).
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 aquel, 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!

Lo grabaría yo sobre la seca
madera de mis árboles nativos;
lo gritaría en la casona hueca
para oír resonar sus ecos vivos:
—¡He visto el mar!

Lo diría en las polvorosas calles
de mis aldehuelas, de aquellos pueblos
cálidos, donde el aire del ventalle
se lleva las palabras en sus vuelos.

¿Quién lo creería de los viejecitos
que cuentan nuestros años con los dedos?
Hablan: el aire de los abanicos
se lleva las palabras en sus vuelos.

Ninguno ha visto el mar.—Palmas. Un río
sesgo y apenas rumoroso corre.
Viven urracas negras en la torre,
oros vestida con el sol de estío.

Polvo en la villa, polvo en las afueras;
hornazas de metal, bocas de fragua.
Y, por invierno, un vaho en las vidrieras
que se va deshaciendo en gotas de agua.

Madrid, 1915

(Reyes, 1996, pp. 68-69).

III

Antes de escribir estos *Cartones de Madrid* (1917), su único capital eran unas tarjetas que lleva en la billetera, unas cartas que debía presentar a personas que le darían trabajo, como las de Rafael Altamira y las referencias que le manda Raymond-Foulché Delbosc. Esas tarjetas de presentación serían para Reyes las municiones que usaría para tomar la plaza de Madrid a donde llegará a principios de octubre luego de la "supresión en masa del cuerpo diplomático y consular Mexicano en el Extranjero, a la entrada de Carranza en México". Una de las principales era la carta que recibe, ya en Madrid, recién llegado, del hispanista y filólogo Raymond Foulche-Delbosc, que le abriría las puertas con sus indicaciones puntuales y con quien sostenía una amistad y relación desde 1911 en México y luego en París y con quien trabajaría en la preparación que éste preparaba de la edición de las *Poesías completas* de Luis de Góngora:

Y hablemos de sus asuntos y de su iniciación madrileña. Abundan las "cabras" (dicho sea sin la menor intención de equívoco) en la villa y corte, y no me extraña que U. haya tenido que acudir a una casa francesa para defender su estómago de las asechanzas de la cocina indígena. Siento no haber conservado las señas de dos o tres casas que conocía y en donde anidaban familias inglesas, amigas de la limpieza y del aseo; creo recordar que una de ellas estaba situada en la Calle Mayor; pero puede que se haya mudado la dueña. Teniendo familia, quizás lo mejor sea tener casa propia, con una criada. Pero las criadas de Madrid tienen que ser muy vigiladas.

Pasemos a las "presentaciones". Hablándole a U. con toda franqueza y contando con su absoluta discreción, le confesaré que, por ciertos motivos personales y accidentales, más vale que no le dé actualmente una carta para el Sr. Bonilla. Pero es conveniente que V. le vea, y cuanto antes mejor. D. Adolfo Bonilla vive: calle Velázquez, 18. Vaya V. directamente a su casa, pregunte a qué horas se le puede ver, y preséntese directamente como atraído por el deseo de conocer a una persona de tan vasta cultura, sucesor indiscutible de Menéndez y Pelayo. Adelante con las alabanzas y las señas de admiración y entusiasmo. Verá V. qué amable se pone el "Maestro" (único tratamiento admisible con tan eminente persona) y qué sonrisitas de júbilo y contento iluminarán inmediatamente la rotundez de su rostro simpático. Es buena persona, pero, más vale que V. lo sepa, muy sensible a la adulación fina e inteligente. Cada loco con su tema... Es preferible que V. se presente directamente, lo repito, y muy probablemente la recepción será tan buena como V. la puede desear. No hay inconveniente en decir al ilustre catedrático de la Central que V. me conoce y me ha visto en París, y que siempre he hablado de él como del único representante actual de la ciencia española. Tampoco hay inconveniente en decirle que en Méjico hablan de él como en la Argentina de Menéndez Pidal... Pero mucho ojo con ese Pidal, que Bonilla y él no son muy amigos, y él uno tiene al otro una envidia descomunal. Ya está V. en antecedentes y conoce el terreno. En cuanto al aspecto práctico, Bonilla dirige una colección —quizá dos, no recuerdo— de filósofos españoles y extranjeros editada por la librería de Victoriano

Suárez. Se admiten traducciones. Vea V. si no hay tal cual filósofo inglés, francés o italiano que se podría "colar" en la referida colección: lo mejor sería tantear con prudencia en la conversación y aprovechar el momento. Dichas traducciones las suele pagar la casa Suárez (creo que trescientas pesetas por tomo). También se admitirían textos en esta colección (ahora mismo acabo de consultar una papeleta: llámase "Colección de filósofos españoles y extranjeros"), quiero decir, textos castellanos, y se retribuirían lo mismo. Basta lo dicho, y a ver cómo se verifica la primera entrevista. Cuéntemela detalladamente, y veremos si hay algo que añadir.

Adjunto le remito una tarjeta para el Sr. Rodríguez Marín, que V. podrá ver en la Biblioteca Nacional. Es persona de suma inteligencia y mucha erudición. No sé si habrá resultado práctico por este lado, pero hace V. muy bien en verle.

Adjunto también tarjeta para el Sr. D. León Medina, abogado y literato, de trato muy ameno, pero muy atareado en la compilación de los Códigos españoles.

Lo de la colección de *La Lectura* me parece muy bien, y además le ha de dar mucha facilidad para publicar artículos en la revista *La Lectura*. Creo que no son muy amigos míos los de esta casa —quizás me equivoco—, pero no por eso dejo de hacer justicia a la colección de Clásicos Castellanos que están publicando. Si V. necesita algo —o algos— para su edición de Alarcón, no olvide que estoy a su completa disposición, lo mismo en Madrid que en París.

Existe también una colección análoga a la de los *Clásicos Castellanos de la Lectura*: es la *Biblioteca Renacimiento* (Pontejos, 3), dirigida por G. Martínez Sierra, el escritor y dramaturgo, a quien no tengo el gusto de conocer personalmente. Tengo entendido que la casa es una casa de toda confianza, probablemente la primera de España bajo este punto de vista. Vea V. si no podría publicar algo en dicha colección; me han dicho que es la casa editorial que retribuye mejor a sus colaboradores.

Por último, séame permitido participarle a V. que, si quiere reservar a la *Revue Hispanique* algún estudio de su investigación o de crítica (excluyendo únicamente la publicación de textos, los cuales se admiten, pero no forman parte de este grupo de trabajos), cada página firmada por V. sería pagada a cinco pesetas. Conque

vengan proposiciones, y le diré en seguida si el asunto conviene o no conviene.

¿He de comprender que V. volverá a París a pasar unos días o a establecerse? De todos modos, si me necesita aquí para cosa material o intelectual, no hay más que hablar, quedando su deseo cumplido en cuanto dependa de mí.

La guerra europea parece que sigue bastante favorable para los aliados, digan lo que digan los periódicos madrileños comprados por la Embajada Alemana, y los que siempre han sido galófobos rabiosos. De lo de Méjico no sabernos absolutamente nada.

IV

Con *Cartones de Madrid* se abre "El primer acto madrileño o 'acto de las posadas'". Reyes llega a una ciudad inhóspita, poblada por una humanidad áspera, ronca, a veces agresiva, impulsiva. Le toca llegar a alojarse en posadas localizadas en calles sórdidas y de mala muerte, pobladas por viejas prostitutas, ladrones, delincuentes, pordioseros, desocupados, que quieren aparentar dignidad. Una de esas calles es la de Las Carretas que todavía, a fines del siglo XX guardaba su mala fama. A pesar de esas circunstancias adversas, mantiene la mente clara, las ideas en su sitio y trata de encontrar en esos laberintos rudos de piedra sucia, el camino hacia su lugar interior. No en balde conoce de memoria algunos textos de la noble España antigua que pudo consultar en la biblioteca del general Bernardo Reyes, quien además de expresarse con la espada, sabía vagabundear por la biblioteca como un buen poeta romántico.

Alfonso Reyes se instala en el número 45 de la Calle Carretas "frente a la antigua mazmorra de Correo Posada de la Concha ('Concha Cabra', en honor del domine de Quevedo)." Ahí se reúne con Jesús Acevedo —"recién casado y también huido de México, bajo Huerta" quien lo esperaba "en toda la profundidad del vocablo" con Ángel Zárraga, quien está a punto

de irse a encerrar a Toledo, "para pintar y moler él mismo sus colores", y Eduardo Colín. Este miembro periférico del Ateneo, todavía colaboraba, "colgaba" dice Reyes de la Legación Mexicana en España, lo lleva "de noche a los barrios bajos, cosa terrible en su mortecina quietud, sus calles empedradas, sus faroles de gas como adormilados. Encallamos en el Teatro Madrileño: público soez y rugiente, de caras fruncidas en cicatriz; hampa que injuria a las cupletistas. La injuria en la calle de Arocha, como el piropo en la de Alcalá son amor represado, imaginación turbada. Por una peseta, salen hasta doce mujeres, una tras otra, o bien dos al mismo tiempo, en un juego de empujones y obscenidad cruda. Cantan mal, bailan regular. Una, admirablemente. Si Dorian Gray la descubre aquí se casa con ella. Se entrega a la danza y no oye al público. Su garganta se martiriza y sus ojos se extravían y ausentan. Lo demás, nada: camareras escapadas de noche, debutantes pobres, camino más bien al prostíbulo. Saben reír cuando el público las maltrata. Todo al gusto de 'Monsieur Phocas' Quiroz, el pianista, es víctima del auditorio. Una vista cinematográfica es interrumpida a silbidos: el público quiere carne humana, como el ogro del cuento" (Reyes, 1990, pp. 168-169). Este tramo se encuentra en el apunte correspondiente al viernes 2 de octubre de 1914 que Reyes hizo en Madrid en su *Diario*. Esto casi permite fechar el día a día de la escritura de *Cartones de Madrid* y señalar que fue elaborado sin duda en las fechas de ese mes de octubre en el que no habían alcanzado a Reyes su esposa Manuela y su hijo. Esta coincidencia también permite reconstruir la forma de trabajo de Alfonso Reyes y decir, por lo menos en lo que hace a este tramo de la *Historia documental de mis libros* que el *Diario* fue para él una cantera y un sostén de su producción que, junto con su correspondencia, le permitía ir organizando su experiencia en función de futuras publicaciones (Reyes, 2010, pp. 13-14).

La cala alfonsina en la espesa noche madrileña dejará su huella sombría a lo largo de los *Cartones de Madrid*, aunque desde luego no será el único elemento que alimente sus páginas.

Alfonso Reyes sabe que debe disimular que es casi como hijo de un príncipe. Tiene que ser cauteloso al escoger a sus amigos. La suerte le hace encontrar algunos muy valiosos. Por ejemplo, al escritor Azorín (1873-1967). Cuando Reyes se encuentra a Azorín, a fines de 1914, éste tiene alrededor de 41 años, casi le dobla la edad. Pero los afina una sensibilidad hacia los mundos perdidos. Podría pensarse que *Cartones de Madrid* es un homenaje a este escritor que fue para Reyes tan importante así en el plano de las letras como en el de la vida, el ejemplo y aun en el de la sobrevivencia.

V

Cartones de Madrid puede leerse como un mapa sentimental, una guía topográfica pero también espiritual para adentrarse en los laberintos desconocidos. Podría pensarse en *Cartones de Madrid* como en una caja de fusibles, diseñados para ir transformando y transmutando las energías de la geografía y de la historia y convertirlas en impulso eléctrico y estético. *Cartones de Madrid*: caja de transmutaciones, tesoro de modos vivos y murientes diseñado para sobrevivir.

Hay que situarse en el tiempo. 1914. España ha entrado en guerra. En el ambiente se cruzan los presentimientos del combate entre franceses y alemanes. Pero todavía se vive en un pasado no desgarrado por lo que vendrá más adelante. Conviven en la aldea y corte lo rural y lo urbano, los modos de la antigua metrópoli que todavía no está acostumbrada a la pérdida de las colonias. Los modos de los señores que ya no lo son. Todavía no se siente la influencia avasalladora de la cultura norteamericana que vendrá después de 1918.

Cartones de Madrid es a la vez una obra accidental y necesaria: Reyes la escribió, la tuvo que escribir, en los años más bravos de la intemperie, el frío y el hambre. Envía cada semana, al *Heraldo* de Cuba, a partir del 15 de febrero de 1915, y a *España*, algunas de estas viñetas. Se tiene la impresión de que algunas de sus páginas fueron redactadas durante el mes interminable de octubre que vivió sin su esposa y su pequeño, menor de cuatro años, en esa ciudad. En esas hojas tiembla la experiencia de la intemperie y del hambre, de la incertidumbre.

Héctor Perea recuerda en su introducción a la edición conmemorativa de este libro que la primera edición fue ilustrada con un capricho de Goya, el titulado "Dios la perdone: Y era su madre", silueta femenina, ambigua y seductora, no exenta de cierta "refinada crueldad".¹

Cartones de Madrid se trata de un libro eminentemente visual, superficial, plástico, casi táctil, tangible, casi esculpido, se trata de un cuaderno de salvación, una guía para no perderse a sí mismo en esa capital cerrada de España en los años de 1914, 1915 y 1916. Se distingue de otros libros de crónicas viajeras en que hace ver el lado oscuro pero lo sabe conectar con las capas más profundas de la cultura soterrada. A la vez, el libro se inscribe en la serie innumerable de obras que se han escrito sobre la ciudad casi desde que se fundó. Las crónicas y relaciones que desde el siglo XVI vienen sobreponiéndose una tras otra en las bibliotecas. Probablemente Alfonso Reyes además de leer a los clásicos tuvo a la mano algún libro como ese *Madrid viejo. Crónicas, Avisos. Costumbres, Leyendas y Descripciones. De la villa y corte en los siglos pasados* escrito por Ricardo Sepúlveda (1846-1909) con un prólogo de

¹ Alfonso Reyes, *Cartones de Madrid*, introducción de Héctor Perea, solapa de Jorge Luis Borges, edición para conmemorar el centenario del autor, México, FCE, Consejería de Cultura, Secretaría General Técnica, de la Comunidad de Madrid, 1989, p. 14. Además de esta edición está la de Hipérlon, con prólogo y epílogo de Juan Velasco, Madrid, 1989, 67 pp.

Pérez de Guzmán y cuatro palabras de Julio Monreal. Ilustraciones de Camila. Foto-grabado de Thomas. Madrid, Librería de Fernando Fé, Carrera San Jerónimo, 2. MDCCCLXXXVII o sea 1887 donde se teatralizan los cuadros y posadas secretas de Madrid en los reinados de Carlos IV, Fernando VII e Isabel II.

Hay un delicioso sabor añejo en esas páginas, en las que por cierto se cita a "El curioso parlante", Ramón de Mesonero Romanos, vagabundo que paseaba sus ojos por los papeles y que estaba afectado de arcaicos achaques, como el mismo Reyes que combina arqueología y vanguardia, a Pablo Picasso y al Arcipreste de Hita. El libro citado tiene ilustraciones memorables como la de la "Quema de libros del Marqués de Villena en Santo Domingo El Real". *Madrid viejo* trae recuerdos de los viejos brujos y nigromantes españoles y, podría decirse, que *Cartones de Madrid* es también un puente tendido hacia los magos contemporáneos de Alfonso Reyes como: Valle Inclán, Giner De los Ríos, Ortega y Gasset, Pablo Picasso, Eugenio D'Ors y el mexicano Diego Rivera. *Cartones de Madrid* es también un libro de viajes, pero es también un libro de arqueología y de sátira, pues resulta que estas páginas no guardan un álbum elogioso ni sobre la ciudad ni sobre sus habitantes. Los XVII *Cartones* se muestran como barajas de un viaje al infierno de la mezquindad, el hambre y la pobreza.

Reyes recordará en "Los días heroicos": "La situación llegó a ser dura. Cierta vez, aprovechando una buena oferta, compré un saco de patatas, para asegurar por unos días la comida de mi familia, y a régimen de patatas nos pusimos. Pero la casa de Torrijos era húmeda como esponja, las patatas echaron brotes al calorcito de las camillas o braseros y ya no fue posible comerlas. [...] por suerte, aquella España —todavía de la "preguerra"— conservaba un ancho margen de gratuidad. Más de una vez pedí de beber en un pueblo, y en vez de agua me trajeron vino. 'El vino lo da Dios', y no me lo quisieron cobrar" (*OC. Historia documental de mis*

libros, t. XXIV, p. 190). El tema de la pobreza vivida, sufrida en carne propia se manifiesta con virtuosismo artístico, nunca exento de buen humor, en *Cartones de Madrid* (1914-1917), obra que fue muy bien acogida en aquel momento, precisamente porque redimía con elegancia poética y mirada moderna la experiencia de la pobreza y la miseria recalcitrantes de aquella España que ahora parecería sorprendentemente atrasada.

VI

Podría pensarse que algunas de las páginas de este libro pueden haber retomado ciertos tramos de la correspondencia que Reyes escribió a Pedro Henríquez Ureña en esos años como una larga queja escrita sobre la ciudad que le estaba abriendo las puertas. También es cierto que a ella le debe la sobrevivencia y la inspiración. Así lo muestran algunas de las páginas que escribió por esos años (1916) en la *Revista de Filología Española*. Véanse en particular las escritas "Sobre Mesonero Romanos" (Reyes, 1997, pp. 284-286) que deben compararse con las que inscribe al mismo personaje en *Cartones de Madrid*, con el título "El Curioso Parlante". Esta página en especial nos hace ver cómo Reyes está viendo siempre más allá del momento y a semejanza de Mesonero Romanos, esa especie de Carlos Monsiváis madrileño de fines de siglo XIX no sólo hace la crónica de la ciudad, sino que en cierto modo proyecta al futuro otra ciudad, otras construcciones. Por eso *Cartones de Madrid* cerrará con la estampa dedicada a Francisco "Giner de los Ríos", el fundador de la Residencia de Estudiantes, el espacio donde se cultivarán los gérmenes de la España que vendrá en el futuro. La Residencia de Estudiantes es el lugar donde convivieron José Moreno Villa y Luis Buñuel, Salvador Dalí y tantos otros escritores.

Si en *Cartones de Madrid* desfila una baraja de ciegos, pordioseros, desharrapados, una humanidad hambrienta y fisgona, entrometida y brava; también circula otra

más noble o ennoblecida por el arte: la de los dibujos de Goya o los cuadros de Velázquez y Zuloaga. Reyes, el filólogo, se hace acompañar del Buscón de Quevedo, de Lope de Vega, de Gracián, de Cervantes, Torres Naharro y del Arcipreste de Hita y se va apropiando a la Ciudad del Oso y el Madroño a través de figuras que están fuera del tiempo, como Azorín y Valle Inclán. El tiempo, en *Cartones de Madrid*, es un tiempo de fiesta y de carnaval, y a veces de aquellarre, un tiempo de fiestas populares, como, por ejemplo, el de "El entierro de la Sardina", es un tiempo de desfiles y cortejos funerarios. No en balde la muerte es, en los *Cartones de Madrid* "La fiesta nacional", es un tiempo callejero que se planta al margen de la historia. No es extraño que los nombres de Goya y de Velázquez aparezcan citados cinco y tres veces, pero en realidad sus cuadros y figuras afloran todavía más entre las páginas de este carnaval plebeyo en prosa que casi parece poesía. El tiempo corre igual que las estaciones. En el telescopio de las costumbres que son estos *Cartones de Madrid* vienen a examinarse con minucia las expresiones y frases hechas: "estar de vuelta", "darles lata". El paisaje fino cobra vida en su fricción con el paisaje corriente: aparecen la tos y los ronquidos, Heine y Azorín. Toda la atmósfera parece pobre, está envuelta en "un hálito de vida franciscana —me decía, hace un año, Ortega y Gassete." El Madrid de Reyes deja ver el Madrid emparedado de los Austrias en la ciudad de los borbones. En el Madrid nuevo de 1914 descifra Reyes el Madrid medieval. Como remata Reyes en el texto "Estado de ánimo". En *Cartones de Madrid* vemos a la ciudad rascarse con sus espejismos, es decir, con la odiosa comparación de España con Francia, de París con Madrid que enloquece a los madrileños (esos "malinchistas" peninsulares) con sus tentaciones miméticas. Reyes celebra en Madrid su nacimiento como artista: "—Hoy celebra un nacimiento mi alma: ¡le ha nacido, le ha nacido una hija novelera!" (t. II, p. 69). Nada se le escapa al novelista. Porque eso es aquí

Reyes: un novelista que se disimula en el poema en prosa.

VII

El ir y venir entre los temas presentes en *Cartones de Madrid* que podrían haberse titulado "Madrid terrible", y la correspondencia de Alfonso Reyes con Pedro Henríquez Ureña es múltiple, por ejemplo, la estampa 16, "Valle-Inclán, teólogo" remonta a la conferencia que, según Reyes a PHU, Valle Inclán dictó el 13 de marzo de 1915. No se trata de una fantasía de Reyes. Se refiere a la conferencia "El Quietismo estético", dictada en el Ateneo de Madrid el 13 de marzo de 1915, e incluida en el ciclo de Conferencias Artísticas. En esta conferencia, Valle-Inclán expuso sus teorías estéticas ante los primeros estudiosos y divulgadores del arte español, como Manuel Bartolomé Cossío, Vicente Lampérez, Aureliano de Beruete, Rafael Doménech y Elías Tormo. Las Conferencias Artísticas del Ateneo eran subvencionadas por el Ministerio de Instrucción Pública y organizadas por la sección de Artes Plásticas del mismo Ateneo. Elías Tormo y Monzó, en ese entonces secretario de la Sociedad Española de Excursiones, reseñó sus impresiones de la conferencia en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (vol. 23, 1915), donde confesaba la dificultad que se le había presentado al pretender sintetizar el discurso ofrecido, y no por la dificultad de los temas expuestos sino por el hechizo oratorio del escritor gallego: "Es, pues, imposible el extracto de las ideas, además también, por razón de ser las palabras usadas extrañamente significativas y de no posible sustitución, y de infiel recuerdo, seguramente, para el cronista".

Es significativo del olfato que a Alfonso Reyes no se le haya escapado este momento secreto que hizo época. Esta conferencia supuso la presentación oficial ante los estudiosos de su estética quietista y un grado

más para su reconocimiento intelectual que, en julio de 1916, culminará con su nombramiento como catedrático de Estética de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Jesús María Monge, *El pasajero*, primavera, 2002).

A continuación transcribo algunos tramos de las cartas cruzadas entre AR y PHU donde se encuentran presentimientos de *Cartones de Madrid*.

114 De Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña (26 septiembre 1914. San Sebastián de Guipúzcoa. España)

...
Yo tiendo a Madrid, única salida que me queda. Le he escrito a Altamira, que ahora está de vacaciones fuera de Madrid (donde es catedrático, facultad de derecho), pidiéndole una entrevista y hablándole con claridad y dignidad de mi situación. Iré a Madrid a hablar con él, me orientaré; ya he pedido cartas a Foulché. Sé que es muy difícil: procuraré abrimme paso. ¿Qué he de hacer? Mis recursos acaban dentro de un mes y medio... He dejado mis libros y muebles en París... (Gastos, gastos...) Veremos si no me muerdo de hambre. Seré uno de tantos "muertos-de-hambre de toda la España" de que nos habla Eduardo Marquina. No te olvides de conseguirme allá algo. Yo sería buen corresponsal del *Gráfico*.

...
Por influencia de este buen sol, de este aire ameno, tengo mañanas de optimismo muelle, inmoral, en que me parece que voy a encontrar en Madrid la calma, la paz, el calor de obra que hace tiempo me faltan. Allí hay libros españoles, hay episodios en la calle, hay amigos en los cafés (para una o dos debilidades por semana), hay buen sol, aire frío...

...

118 De Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña (Madrid — 10 de octubre 1914)

...
Se nos estima. No hay dinero. Me moriré de hambre. Veremos. Muchas angustias. Posadas como la del Dómine Cabra en Quevedo: escenas nuevas, nunca vistas por mí. Pobreza terrible. Negra perspectiva. He descubierto un Madrid terrible, dantesco, medioeval, del que nadie

habla: haré notas para prensa de La Habana. ¿Qué tal *La muerte de Europa*? Muy desigual, ¿verdad? ¡Si me la pagaran! Pronto te enviaré el *Madrid Terrible* o algo así. He pasado horas mortales. Acevedo, serio, apartado de la Rodionada⁵ (nunca topamos con ella), resuelto a escribir: pronto te enviaré sus notas sobre el Museo del Prado para la prensa cubana; ¡qué sorpresa! ¿Lo esperabas? Regenerado por el matrimonio: acordándose mucho, mucho de ti, y echándose de menos cada vez que dice una buena frase sobre algún monumento de los que dejó en Madrid Carlos III.

...
¿Qué más? He visto Velázquez y Greco y Goya y corridas de toros y mendigos por la calle y Madrid viejo (que, visto de noche como lo vi, enferma para siempre) y teatros de bailarinas, de barrios soeces, en que ruge el público: ¡terrible, terrible! Que me perdone Castellanos no le escriba por ahora. Asegúrale que su carta me dio en el centro del corazón. Pero no tengo tiempo. Ando conquistándome la vida.

...

120 De Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes (La Habana, 15 de octubre 1914)

...

Yo deseaba que tú me enviaras algo inteligible para este *gros public*, más numeroso que el de México. Que comprendieras que éste no es el público del *Mercure de France* ni el de la *English Review*, ni siquiera el del *Illustrated London News*, y que aquí no es posible escribir a lo Remy ni aun a lo Chesterton. Madrid, si ya estás en él, te enseñará cuál es la vulgaridad de la raza que habla castellano, y el máximun de inteligencia a que puede llegarse en sus diarios o en sus semanarios. Sólo en las revistas mensuales es permitido ser *européen*.

121 De Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña (24 de octubre 1914-Madrid)

Dirección: argensola 24.- 4o.

Pedro: Recibidas tres tuyas: las dos últimas de septiembre y la primera de octubre. No temas: ninguna carta tuya se ha perdido. ¿Es cierto que han puesto preso a Martín? ¿Por qué? ¿Qué sabes de México? Estamos desconcertados y tristes. Para alejar malos pensamientos,

y en tanto que maduran o fracasan los proyectos *prácticos* que le tendemos, como trampas, a la fortuna, paseamos por las calles. Somos unos perros de Madrid. Lo vamos conociendo bien. No hemos progresado gran cosa en amistades, pues José Francés, hombre amable, no cuenta casi. Leído Ortega [y] Gasset antes de tu carta, y con igual impresión. Buscaré Salaverría.

...

122 De Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña (Madrid, 1º de noviembre 1914)

...

Anoche llegaron mi hijo y mi Manuela, después de un mes que pasé aquí sin ellos. Para recibirlos cambié de la pensión francesa en que estaba (Argensola 24, adonde viven Acevedo y esposa) a otra pensión francesa más holgada y costosa. He comprado muebles de ocasión: dos recámaras, sala y comedor en 500 ptas. Busco casa barata para instalarme y los dejo, mientras tanto, en el *guardamuebles*. R., indeciso. Si él viene con su prole, viviremos juntos, por necesidad económica mía. Entonces los muebles serán suyos, a cambio del sustento por algún tiempo. Si al fin no viene, cuidaré más fácilmente la educación de mi hijo, expuesta a contaminaciones. No encuentro trabajo. En general, aquí no se trabaja: se charla en el café... Maura sí, Maura no, Francia, Alemania, El Gallo, Gaona... Los conservadores son germanófilos, y francófilos los liberales.

...

Aquí me ofrecen ayuda con tanta reticencia y a la vez con tanto énfasis y protestas (me refiero al Barón) que no sé qué creer ni qué hacer. Me queda un mes escaso de vida. Tengo ocho o nueve cartas de recomendación que comenzaré a usar mañana. Hoy están cerrados los museos. Mi mujer y mi niño duermen, descansando del viaje. Te escribo temblando de frío.

125 De Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña (8 noviembre de 1914)

...

Cierto: México no existe por ahora. Yo cuento en este instante con 250 pesetas al mes para vivir: tendré que poner casa, pues en donde estoy no me basta la suma.

Ya tengo muebles, que adquirí por poco en una sorprendente ocasión. Hay un rincón de 60 pesetas al mes donde tal vez me instalaré. Como ves, estoy pobre. Lo importante es que los dioses me han perfeccionado a fuerza de golpes. Soy, como tú lo has sorprendido, un poco feliz. Me he portado mejor en un mes de Madrid que en un año de París.

Personalmente, me bastará decirte que ya no tomo más que una taza pequeña de café con leche por la mañana, y que ya sé comer como todo el mundo.

Que no me enfermo (mis jaquecas cada vez son más místicas). Estoy gordo, pero ya no panzón. He andado con Manuela toda la tarde para que le pierda el miedo al cortante y tónico y mortal (dicen) viento del Guadarrama. Vivo en casa de un francés que se fue a la guerra: la señora recibe huéspedes para ayudarse. Muy agradable. Buena comida: ahora todo el día pienso en comer, y hasta lo hago con vino tinto: soy perfecto ya.

128 *De Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña* (Madrid 27 noviembre 1914 (o más bien 28 a las 3 a.m.))

...
¿Te dije que compré, en grande y maravillosa ocasión, muebles en 500 ptas. a Jiménez Prieto, tío de Enrique Jiménez? Los adquirí en vista de la posible casa; pero tan baratos (Recámara completa: cama, mesa de noche, lavabo, tocador, ropero de luna; comedor: aparador, mesa, seis sillas; sala con sofá, 4 sillas, dos sillones y mesa centro; mesita; dos percheros; ¡dos camas más con ropa!!!) que he preferido dejarlos en el guardamuebles. Soy un archivo ambulante de papeletas eruditas, escondidas en un abrigo prestado del dueño de la casa (¡cosas que sólo pasan en Madrid!), porque el mío se quedó en París. Bebo vino tinto en las comidas.

Apenas hay vislumbres mensuales de jaqueca. Los días se pasan veloces. Buen sol, frío tónico. Múltiple trato, espectáculo fácil, con su poco de teatro (Benavente, etc...)

141 *De Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña* (Madrid 7 enero 1915)

...

Voy por partes. En Madrid todo es *casino*, hasta los mingitorios públicos. En todas partes se encuentra uno con la gente que le interesa. En el Ateneo, en el Centro de Estudios Históricos, en la Residencia de Estudiantes, en La República (ya te hablaré despacio de esto), he conocido a todo el mundo. Aquí conocer y tratar a la gente no es problema. Tranquilízate: todos los periodistas que valen la pena son mis conocidos.

...

144 *De Pedro Henríquez Ureña a Alfonso Reyes* (Washington, 23 de enero de 1915)

...

Me explicas medianamente el mundo de Madrid. Creo que le concedes demasiado valor moral. Tal vez sea cierto, como dice Salaverría —aunque temo que sólo haya sido una frase, como paliativo a sus censuras sobre la dureza y grosería de la raza—, que España será el mejor país para hombres cuando se civilice (Pío Baroja no quiere, ¿verdad?); y tal vez tú estés tratando a varias de las treinta o cuarenta personas civilizadas ya de la España de hoy. Pero yo en el fondo no simpatizo con el español. Es duro; es hueco; es de piedra y cartón; sin *elasticidad*, sin *sensibilidad*. No *entiende*, sino que *habla*; no *siente*, sino que *se da importancia, toma actitudes*.

...

147 *De Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña* (Madrid enero 28 1915)

...

Estoy dispuesto a conquistar el mundo en este año. —Mucho museo, cuadros, estatuas, arqueología, artillería, armería. Mucho Madrid andado a pie... Vida suave, trato bondadoso, buen sol, buena comida. —Hijo crece, sano, ileso hasta hoy de enfermedades (ya pasó los dos años). —Agradécote noticias literarias, envíos, artículos, periódicos y demás. Continúa, ruégote. Yo no envío porque no compro.

...

153 *De Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña* (Madrid 27 febrero 1915)

...

El sitio ideal para que las ideas se prueben, las emociones se magnifiquen y la escritura literaria fluya con vigor, aceleradamente, como testimonial del mundo en sus intrepideces y festines, en sus saludos e increpaciones.

Al leer *Cartones de Madrid*, sentimos la corriente eléctrica del descubrimiento, el impulso lúdico de quien quiere saberlo todo, todo el tiempo; de quien pasea sin otro interés que sumergirse en la multitud donde destacan borrachos, mujeres altisonantes, seres deformes, mendigos y cantores de todos los productos habidos y por haber. Hay una fuerza vital en esta prosa de impresiones, porque este libro es eso: un texto impresionista, que con unos pocos brochazos levanta del recuerdo un mundo procaz, una urbe en plenitud. Campo de entrenamiento para ir haciendo del ejercicio escritural una aventura maravillosa. Punto de partida para exhibir las gracias y desgracias de una urbe cordial y arisca al mismo tiempo. Se narran sus escenas chispeantes para calarla en sus miserias y grandezas. Se retratan sus personajes prototípicos para tener un gabinete de curiosidades a la medida de los deseos que se profesan. Reyes pasea, entonces, entre locos y cuerdos, entre nobles y pordioseros, dando cuenta de cada quien con su cada cual:

Hembras de voz tan ronca, de fáciles cóleras, son todas hembras, todas conscientes de la maldición. Andan con un ritmo animal, pisan el suelo de verdad, usan unas alpargatas planas. De allí que la cadera, siempre en juego, sepa quebrarse graciosamente; pero casi siempre se desarrolla en exceso con los años, y esas mocitas terribles de quince se pierden al crecer.

Mujeres trompos, mujeres ánforas. Siempre van a la fuente: qué sé yo si quiebran el cántaro. El botijo les es natural, como el espejo o la manzana a la diosa. Lo han criado en sus curvas, lo han brotado de sus cinturas; lo abrazan al pecho y se balancean, mirando fosco, como si abrazaran a un amante.

Cuando van a llenarlo a la fuente, todo el mundo puede pedirselo y echar un trago al aire. Entonces hacen corro para comadrear, hablan de tarabilla, carcomiendo todas las palabras, a pie quebrado, transformando las conso-

nantes para tropezar menos en ellas, con instinto y con natural majeza.

Y hablan ronco, ronco, echando del busto una voz tan brava que nos desconcierta y nos turba. Y aguantan, si las miramos, y hasta gritan algo: acuden al reclamo siempre. Y contestan el requiebro, prestas, en una lengua hueca y convencional que las defiende mejor que los pudores.

En estas crónicas, en estas estampas, Reyes es guía insuperable de sus lectores. Nos habla de lo que observa e intuye, nos lleva de la mano por los recovecos de una ciudad que cada día conoce más íntimamente. Nos ofrece, en suma, un recorrido por los paseos más populares como por los rincones menos conocidos de Madrid. Hay en sus descripciones y comentarios el relámpago del entusiasmo, la conciencia de lo que lo une y lo separa de estas costumbres y convivencias. Imágenes y conversaciones azotan sus sentidos, lo estremecen de los pies a la cabeza. La capital de España es, para nuestro joven autor, refugio de sus cuitas y entretenimiento diario, un lugar donde puede perderse para ser otro, donde las heridas del pasado van poco a poco curándose.

Y es que para el joven Alfonso, escribir es decir, públicamente, sus anhelos, sus gozos, sus cuitas. Lo que lo mantiene en vilo y lo que le da para soñar en tiempos de zozobra, de incertidumbre. Ya Fernando Savater y Sara Torres, en su libro *Aquí viven leones. Viaje a las guaridas de los grandes escritores* (2015), afirman que su estancia en la capital española fue de vida precaria, de subsistencia, sí, pero también de libertad asumida con donaire, de dignidad hecha de ingenio, de disciplina para mantenerse a flote, donde el "trabajo extenuante devoraba la mayor parte de su tiempo, pero no le impidió dedicarse a su propia creación: publica su primer libro, *Cartones de Madrid*, una serie de impresiones amables y perspicaces de la capital en la que malvivía."

Savater y Torres nos recuerdan que Alfonso Reyes, en Madrid, no sólo escribió sus cartones, sino que creó

su obra esencial sobre nuestro país: *Visión de Anáhuac*, "su texto más carismático e inolvidable". De ahí que se pueda decir que mientras *Cartones de Madrid* es su carta de amistad a España y a los españoles, *Visión de Anáhuac* es un gesto de nostalgia, el recordatorio personal de que su país, México, seguía siendo la herida que aún lo atormentaba, el centro vital de sus dolores más sentidos, de sus querencias más profundas. Sin embargo, como hombre de letras, Madrid le sirve a Reyes para encontrar su voz de escritor, su estilo; para dejar a un lado sus arrebatos y descubrirse a sí mismo en cada paseo, en cada crónica que escribe, como alguien lleno de apetitos, capaz de regenerarse a través de la medicina de la palabra. Pero, sobre todo, Madrid le ayuda a concretar el dibujo exacto de lo humano con lo que se tropieza en sus andares, a definir a esa clase de paseante que él denomina el curioso parlante, una criatura urbana que:

Todo lo ve y todo lo cuenta, vagando por esas calles —cualidad genuina—. ¿Andar callejeando como los perros y detenerse a hablar por las calles como los propios 'Cipión' y 'Berganza' no es de españoles? Españolería andante le ha llamado a eso un cronista, al observar cómo Canalejas («a quien acabó de matar un desdichado») murió perpetuando la tradición castiza de callejear llanamente, sin otro fin que el de tomar sol. En Madrid todo sitio público tiende a convertirse en Casino y Tertulia, en centro de curiosos parlantes.

A veces, estos casinos no tienen más que un socio: en los bancos de los paseos, por ejemplo. Mas no importa, porque la tertulia va implícita en el curioso parlante, que la trae a cuestras por dondequiera, a modo de nuevo misterio teologal.

Por eso mismo, *Cartones de Madrid* es un libro de primeros pasos, de tanteos, de descubrimientos esenciales para tomar control de su propia creación. Pero también es un aviso, a propios y extraños, de que sigue en pie a pesar de las adversidades, que no está vencido, que tiene muchas cosas por decir. Libro-postal que se

envía a México para su publicación para mostrar a sus amigos de la generación del Ateneo, donde quiera que estén, que sigue trabajando en el fértil campo de la literatura; para probar que su vida es una experiencia que da frutos en textos que revelan sus derroteros, sus apetencias, sus estados de ánimo, su sentido del humor.

Es necesario recordar que Alfonso Reyes vive una situación precaria los primeros cinco años de su estancia en Madrid, que se vuelve un trabajador a destajo para mantener a su familia, colaborando en periódicos y editoriales, escribiendo artículos y haciendo traducciones. Su vida es vida de altibajos. Y *Cartones de Madrid* nos proporciona una manera de entrar a su existencia desde las demandas mismas de lo cotidiano, desde el deseo de no dejarse avasallar por los descabros de su mundo personal. Su gran ventaja es que es joven y está lleno de proyectos por llevar a cabo, es que está en un medio que lo impulsa a dar lo mejor de sí, a explorarlo sin cortapisas, sin inhibiciones. La prueba está en la escritura que practica: desenfadada, vibrante, plena de comentarios que iluminan el mundo de su entorno. Reyes absorbe informaciones y noticias, escucha conversaciones y monólogos, se entromete sin pedirle permiso a nadie hasta que obtiene el conocimiento que pretende, el dibujo que le gusta.

Aunque hay escenas pintorescas, el Madrid de Reyes es menos ejercicio turístico y más exploración minuciosa de lo esencialmente español. No es el Madrid de palacios y templos, el del poder y la autoridad, el que aquí emerge, sino el de la fiesta del pueblo, el de las idiosincrasias al límite, el de la calle repleta de gente de todos los estratos sociales en su transcurso cotidiano. Tampoco es un estudio sociológico ni un plano con referencias eruditas de la historia hispánica. A nuestro autor no le apetece lo oficial ni lo solemne. Prefiere lo sancionado por la vida en común, lo expuesto en su caos multitudinario, en su pulso citadino. Le atrae, en suma, lo que camina, habla y discute, lo que salta y se escabulle lejos de las buenas conciencias. Lo vivo en

su viveza y porfía. Pero en su libro no hay pregones ni sermones. La urbe aparece aquí como un estímulo para comprender lo humano en sus talantes y talentos, para compartir con ella sus risas y sonrojos, para ajustarse a un paisaje que es naturaleza y civilización en intrincado devaneo:

En el paisaje fino y exquisito de Madrid, el Manzanares, a la hora del crepúsculo, haciendo, al peinar las juncias, un órgano de agua casi silencioso, pone un centelleo de plata. Por su orilla se remecan las lavanderas, los brazos metidos en la espuma, al arrullo de la tradicional canción. Goya, en uno de los rasgos más amenos de su pincel, ha copiado la pradera de San Isidro, por donde circula el Manzanares.

Estos ríos sedientos excitan el sentido simbólico: parecen imagen de una vida que se ha desangrado, pero que no quiere acabar...

No divaguemos: el Manzanares es un río inútil. Hay que utilizarlo y canalizarlo. En estos días azarosos, mal anda la cuestión de transportes, mal las tarifas del ferrocarril. Las casas parlantes, las Cámaras, zumban de discursos. El castellano se queja con razón, porque para llevar a un puerto sus productos necesita hacerlos rodear, a veces, hasta fuera de España, a menos de gastar el duplo. ¿Y qué hace, en tanto, el Manzanares? Canta, borbota y pone un centelleo de plata en el paisaje de tierra morada.

El Madrid de *Cartones de Madrid* no es un ejemplo a seguir, no es un escudo de armas para gloria de sus moradores. La capital de España es, según Reyes, sólo un mundo de trabajos y gozos que se experimentan sin consignas políticas, sin aspavientos moralistas. Éste es un libro que sobrevuela la urbe de su interés con la liviandad de la crónica en sus caminatas y paseos. Andadura de lo audaz y lo sorprendente. Hallazgo afortunado de las raspaduras del tiempo, de las cicatrices de la vida en aguafuertes de trazos rápidos, de puntillosa precisión. Relato que nombra lo que ve sin disimulos, sin medias tintas. Panorámica del *voyeur* con ojo atento a las realidades que le salen al paso, a

los prodigios que acaparan su atención y su entendimiento, a la idiosincrasia propia de un pueblo que es a la vez mendigo y aristócrata, señor de sus impulsos y baluarte de sus valores:

¡Y España no recibe propinas! ¡Y los que debieran pensar el oro, dejan de pensar, por inútil! Lejos de nos, decía aquel sabio, lejos de nos la peligrosa innovación de pensar. Si el de abajo exigiera propina, se oxigenaría el ambiente económico; habría que pensar mucho arriba, y se enriquecería la nación. Queréis darle algo al mozo en los toros:

—Basta, ya me ha dado su compañero —os dice, empobreciendo al país.

Tenéis que cambiar un billete para dar la propina a un cochero:

—¡Por mí no vale la pena que usted se moleste! —y echa a andar el caballo.

¿Qué vais a ver pueblo a cierto café de los arrabales? Y el camarero, confuso de recibir una propina excesiva, se sonroja visiblemente, cree que os ha robado y, tratando de corresponderos, lanza en vuestro honor, en el piano eléctrico, esa desesperante rapsodia de Liszt...

Volvéis de la calle desganado, la salud quebrantada a los destemplados resuellos del Guadarrama; coméis mal, casi nada. Y aunque el gasto ordinario está hecho, vuestra cocinera se empeña en no recibir más que el precio de lo estrictamente ingerido.

Hay, además, un aire de libertad que pocas veces se verá de nuevo en la obra alfonsina. La libertad de moverse a sus anchas por una ciudad que le intriga y desafía, que lo atropella y conmueve. Madrid no es Monterrey ni París, no es la casa familiar ni el espectáculo de moda. La capital española es una pasarela de monstruos (el influjo de Francisco de Goya y Lucientes permea buena parte de su mirada al contemplar su entorno) que lo invitan a su aquellarre, de sombras fugitivas que comparten con él sus placeres. Para un hombre joven como Reyes, Madrid es un sitio intermedio entre ser el desgraciado hijo del general Bernardo Reyes y ser el

escritor reconocido, el maestro de maestros de la literatura nacional. Aquí vive en el justo medio: aún aprendiz de su propio arte, aún apostador en la ruleta de la vida. Eso le agrada y se le nota en este libro. Alfonso es el andariego, el curioso, el hechizado. Alguien que no teme probarlo todo para dar aviso a su público, noticia a sus conocidos. Da lo mismo si de lo que hable sea un lugar de discusiones o un arquetipo de belleza:

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

Reyes configura, en este libro, uno de los procedimientos que lo llevarán a ser, con los años, un maestro de la prosa castellana: se posiona, por medio de una escritura que es perentoria en sus afinidades, irónica en sus comentarios, enfocada a detallar cada experiencia, del objeto de su atención, del sujeto de su escrutinio, del evento de su gusto. Sus palabras no quieren ser decorativas sino fragmentos vivos donde se debata un concepto fecundo del mundo, una idea vibrante de la realidad. Nuestro autor somete, en *Cartones de Madrid*, al paisaje de la capital española al reactivo potentísimo de su propia sensibilidad. Pretende que todos sus lectores sean testigos de una urbe que no es sólo calles, plazas y paseos, edificios, multitudes y tráfico, sino que es una forma única de ser y comportarse en sociedad.

Alfonso trata, desde su hambrienta juventud, que todo lo ve y nada lo sacia, de descifrar el jeroglífico de un pueblo desde la contemplación, a veces voluntaria, a veces fortuita, de sus luces y sus sombras, de sus actitudes y desplantes. Y lo que Reyes hace, con fineza narrativa, es unir con el hilo de su curiosidad, con la

mirada de su asombro, el Madrid de las tertulias cultas y los círculos intelectuales con el Madrid de las corridas de toros, los carnavales y los requiebros. Y en esta afortunada combinación lo que resulta es el placer de observar a una ciudad de esperpentos hechos de carne y hueso, de gente que no se muerde la lengua a la hora de decir sus verdades, de pintar su raya frente a vivos y muertos, frente al desparpajo y la ternura, frente a la lengua que no vacila en contar lo que sabe, en cantar lo que le nace día con día:

Por esas calles del pueblo no es fácil sorprender ternuras: véanse mujeres con hijos colgándoles por la cintura y los brazos; pero maldicientes, rabiosas:

—¡Hay que ver! ¡Hay que ver la guerra que dan los críos! Y mojiçón por aquí, cachete por allá, infierno de chillidos y cólera. La mujer del pueblo vive aquí de la cólera. Ellos son más mansos en el trato. Ellas, broncas, iracundas siempre. Y hasta para acariciar al hijo ¡anta aspereza! ¿Sabéis lo que se oye por esos arrabales?

—¡Te voy a pegar en el culo!

Ésta es la caricia que muchas mujeres del pueblo dedican a sus hijos. En el trato con los niños, se oye sin cesar esta palabreja, que parece consagrada al mundo infantil.

Mi vecina, en cambio, es toda de miel al amanecer. La hora sin trabajo, la hora de su corazón. Oigo los besos, y oigo unas palabras tan dulces que me hacen pensar en mi tierra:

—¡Mi rey, mi ángel! ¡Mi rey, mi ángel!

Y al fin —cuando ya no cabe en el pecho la ternura— brota una canción. No es bella su voz; pero es de animal exacto; funciona bien, y produce con precisión todas sus notas, con una claridad de tímpano.

Es la más hermosa canción de España. Me llegan algunas frases destacadas: un lenguaje claro, giros bien casados, bien cocidos, vieja lengua del pueblo, con unos gerundios que danzan y unos espesos relativos... Si quiero recordar la tonada, zumba vagamente a mis oídos, y al fin se escapa.

Canta, canta la clara voz. El sueño entra y sale. Abro los ojos. Cierro los ojos. Bailan unas moscas en la luz.

Visto lo anterior, *Cartones de Madrid* es un libro variopinto, constituido con textos de distinta procedencia, que tienen como trama la vida urbana en sus diferencias y similitudes, en sus altibajos y exabruptos, en sus adoraciones y sortilegios. La imaginación y el poder de observación le permiten a Alfonso el joven exponer, en pocas cuartillas, lo que piensa de una urbe que ha hecho suya, lo que opina de una sociedad que se le ha metido en la piel. Lo importante aquí es que nuestro autor se permite darles vida a sus esbozos, colorido a sus atisbos, ritmo a sus cuadros populares. Más que un cartón, su libro es una película de cine mudo, un arte en movimiento. Todo lo que presenta está en marcha. La ciudad es un parque de diversiones para uso de los lectores. Engendra perplejidades y placeres en todo lo que ofrece.

Y Alfonso Reyes, cronista de cuerpo entero, impetuoso narrador de lo anecdótico, nos pasea con tino por ese Madrid que es fuente de inspiración y cortejo fúnebre, piedra antigua y furor moderno, tertulia de amigos y trinchera de placeres sin cuento. Un mundo que es comunidad "brava y fragosa" que en sus páginas vive y prospera, que en sus correrías se vuelve aventura sin fin, hallazgo para todos. Es, en todo caso, el retablo de sus aventuras, el testimonio de un viajero que se ha vuelto fiel escudero de la ciudad en la que ha enraizado con su familia. Sus *Cartones de Madrid* es el libro de su permanencia, de sus festejos, de sus extravíos. Una serie de fotografías que busca no captar los sitios conocidos sino el estado anímico que los mantiene con vida, tal cual son.

La escritura alfonsina se dedica a escrutar las características de Madrid para adaptarse a sus juegos y creencias, a sus ritos y espectáculos. Su libro es un indicio de los lugares que nuestro autor frecuenta, de los espacios urbanos que gusta de visitar. El suyo es un cuaderno de notas donde se acumula lo percibido y lo reflexionado. Libreta de apuntes sobre la urbe en ebullición constante, sobre sus justos e injustos en el carnaval interminable de sus quehaceres y labores, en el desfile de rosas y de fango donde nacen y viven y mueren.

Entre sus páginas vislumbramos una metrópoli que se debate entre lo tradicional y lo moderno, un pueblo que oscila entre la cerrazón y la apertura. Sitio idóneo para la bravata y el misterio, para el grito y el escarnio. Nada distinto del México del que Alfonso Reyes procede. Nada diferente del país de soles y de espinas que es su destino, su origen, su fundamento. La nación que, por más lejana que le parezca, sigue siendo su horizonte por alcanzar, su cultura por definir. El rayo del cataclismo y la luz de la esperanza. El remolino incansable que girará siempre en su corazón.

En tal escenario, la ciudad de Madrid es, para el Reyes veinteañero, un "objeto de belleza, generador de nuevos goces", un pretexto para descubrir cuánto de lo ajeno le es propio, cuánto de lo mexicano es europeo. Si podemos ver a nuestro autor como un ciudadano universal, pero con los pies bien asentados en su cultura mestiza, ya está implícito en sus cartones urbanos, en su mirada de esteta a la velocidad del mundo moderno, en sus paseos por el viejo mundo, donde su escritura va tomando igualmente velocidad creciente, curiosidad incesante. Todo está abierto a su escrutinio. Todo es materia de exploración y asombro.

En este libro, Alfonso Reyes va asumiéndose como el sabio prudente que será toda su vida, como el entusiasta equilibrado que siempre dirá sus verdades como una forma de simpatía, como una manera de amistad. La suya es prosa de escritor con los ojos insaciables del que no quiere perderse nada de la vida, del que ensaya los mil caminos necesarios para describir las culturas que le salen al paso, las experiencias que acumula en todas partes, los vínculos emotivos e intelectuales que lo convertirán, en poco tiempo, en autor consagrado de las letras hispanoamericanas, en brújula fiel del pensamiento latinoamericano.

Mexicali, Baja California, 4 de enero de 2019

Referencias bibliográficas

- Martínez, J. L. (1983). *Literatura mexicana siglo XX*. México: SEP.
- Martínez, J. L. y Domínguez, C. (1995). *La literatura mexicana del siglo XX*. CNCA.
- Ocampo, A. M. (coord.) (1988-2007). *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*. México: UNAM.
- Pereira, A. (coord.) (2000). *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*. México: UNAM.
- Reyes, A. (1989). *Cartones de Madrid (1914-1917)*. México: FCE-Comunidad de Madrid.
- Reyes, A. (2011). *Visión de Andhuac y otros textos*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Savater, F. y Torres, S. (2015). *Aquí viven leones. Viaje a las guaridas de los grandes escritores*. España: Debate.
- Trujillo Muñoz, G. (2018). *Nada es lo que parece. Artículos, ensayos y aforismos (1981-2017)*. Universidad Autónoma de Nuevo León-Facultad de Ciencias Humanas-Universidad Autónoma de Baja California.

Cartones de Madrid en los albores de la vanguardia. La compleja poética de pensar con imágenes

Claudio Maíz

Contra el "realismo prudente"

La faceta vanguardista de Alfonso Reyes no ha sido debidamente estudiada. Para algunos el escaso interés se ha debido a la fuerte representatividad latinoamericana asignado al humanismo del mexicano (Pineda Buitrago, 2016, p. 211). Tal impronta ha inducido a desatender algunas de las etapas europeas en el ciclo vital de Reyes, en especial la que se vincula con el cubismo. Bastaría traer a colación el recuerdo que Reyes tiene de aquellos años para dimensionar la traza del cubismo en *Cartones de Madrid*, una de nuestras hipótesis. Escribe el mexicano:

Mi imagen de París, con la moda de aquellos días, es cubista. Cierro los ojos, y miro un París fragmentario, disperso en diminutos planos que no encajan unos en otros: como dividido y entrevisto por las cuatro patas de la torre Eiffel... (Reyes, 1956, p. 103).

En este trabajo no pretendemos subsanar la ausencia de estudios sobre Reyes y la vanguardia, aunque estemos plenamente de acuerdo con que sin el ambiente

vanguardista que frecuentó, *Cartones de Madrid* y otras de sus obras del periodo de 1914-1924 —los años matritenses—, no serían debidamente interpretados.

A comienzos del siglo XX, el andamiaje gnoseológico en vigencia será cuestionado tanto desde el arte como desde la filosofía. La modernidad había fijado una matriz de conocimiento en el que se escindía el sujeto del objeto, por tanto, conocer era el reflejo en el sujeto del mundo exterior, concebido mecánicamente como neutral. El conocimiento se vuelve virtualidad de la realidad, merced a la dualidad conceptual dominante. Un esquema así impedía establecer vínculos entre objetos disímiles o tender redes de aprehensión de la realidad compleja y superadora del sistema sensitivo del hombre. “Esta forma de ver el mundo —ha escrito la epistemóloga Denise Najmanovich— fue asumida como natural. A tal punto que ni siquiera se la consideró ‘una forma de ver’” (Najmanovich, 2005, p. 20). Se hizo imposible tener en cuenta los aspectos formativos de la actividad cognitiva, puesto que ellos mismos quedaban excluidos del campo de visibilidad (Najmanovich, 2005, p. 20). Para ello, la autora establece un paralelismo entre un pensamiento independiente del “pensamiento que lo está pensado” y el pintor que no forma parte del cuadro “realista”, cuando recurre a la técnica moderna de la perspectiva. La “estética del conocimiento representacionalista” (Najmanovich, 2005, p. 21) resultante que se refiere a la posibilidad de representar en la mente una copia de la realidad será el blanco de los asedios de la vanguardia como también de la filosofía.

El arte pictórico es uno de los mejores ejemplos para comprender mejor los cambios que sobrevienen. *Las señoritas de Aviñón* de Pablo Picasso (1907), punto de partida del cubismo, rompe principalmente con dos características esenciales de la pintura europea desde el Renacimiento. Picasso y el grupo parisino cubista que embisten contra la representación se vale de dos recursos: la transformación de la clásica norma de la figura humana y la ilusión espacial de la perspectiva

única.¹ El cuestionamiento del perspectivismo como punto privilegiado tendrá consecuencias artísticas y gnoseológicas muy impactantes. El marco epistemológico perspectivista del arte pictórico europeo desde el Renacimiento habrá de ser desautorizado por las vanguardias al imponer la proyección simultánea, es decir, la inexistencia de un solo y excluyente punto de vista. Junto con el privilegio del punto de vista único, el cubismo por su parte rompe la concepción tradicional del cuadro, debido a que es una forma fija de comprender la realidad. En el campo literario se produce lo que luego Ana María Barrenechea llamará “crisis del pacto mimético”, pensando en los textos contemporáneos, pero cuyo proceso ha dado comienzo con los cambios indicados (Barrenechea, 1982, pp. 377-381). Peter Bürger ha enfatizado el rechazo de la vanguardia a la idea artística de la representación. El arte no traduce en figuras realidades ajenas al universo artístico. Lo real se admite bajo la calidad de juicio en relación con los materiales (instrumentos técnicos, valores, mitos) con el que el artista se enfrenta. Bürger afirma que la vanguardia “abandona la reducción sensitiva de la realidad como única legalidad de la representación plástica” (Bürger, 2000, p. 15). En otras palabras, la disputa gira en torno a la forma y al mundo autónomo del arte, o para decirlo con palabras de Reyes al referirse a su compatriota Diego Rivera, el artista debe hundirse en “las fuerzas de la forma” (Reyes, 1956, p. 66).

Desde la perspectiva filosófica, como Luis Roberto Vera lo señala al estudiar las fuentes literarias y filosóficas de Pablo Picasso (Vera, 2001), Henri Bergson aportará novedosas concepciones sobre el tiempo, el espacio, la memoria. Para el francés, la realidad es fluida y un objeto que, como precisa Deleuze, “puede estar dividido de infinitas maneras” (Deleuze, 1987, p. 39).

¹ Vera (2001) “Máscaras y otros pliegues africanos en el burdel filosófico: prefiguraciones de Bergson y Baudelaire en *Las señoritas de Aviñón*. La palabra y el hombre. También con anterioridad Reverte Bernal (1998) había detectado la influencia de Bergson en las vanguardias hispanoamericanas.

Por qué razones la filosofía bergsoniana tuvo tanto éxito en las primeras décadas del siglo XX, con sus nociones de "intuición", "*elan vital*", multiplicidad, movimiento, etcétera. Entre los artistas, en virtud de que su pensamiento proponía penetrar más profundamente la realidad y desmenuzarla mediante imágenes y no conceptos que, a la postre, serían infructuosos para revelar la profundidad de lo real. La noción de intuición que Bergson propone no es un resabio romántico que busca el absoluto, sino un método para esquivar la ciencia analítica de raíz conceptual con una propensión a visualizar las cosas de manera discontinua. La importancia de la intuición se percibe en la capacidad que posee para una captación global e indagación medular de un problema.

Uno de los "cartones" de mayor densidad ensayística, debido a las reflexiones sobre el arte que Reyes desarrolla es "El derecho a la locura". El texto no se ubica exactamente en el centro del libro, de acuerdo con el orden que Reyes le dio, sin embargo, desde un abordaje integral, "El derecho..." se destaca por el contenido sobre la praxis creativa del resto de la obra. En ese texto Reyes se pronuncia en favor del cubismo, tanto por la obra de su compatriota Diego Rivera como la de Pablo Picasso. Admira la "bravura" de Rivera y describe su obra de un modo excepcional:

Él muerde, al pintar, la materia misma; y a veces, por amarla tanto, la incrusta en la masa de sus colores, como aquellos primitivos catalanes y aragoneses que ponían metal a sus figuras. Pintar así es, más bien, desentrañar la plástica del mundo, hundirse en las fuerzas de la forma, acaso intentar una nueva solución al problema del conocimiento (Reyes, 1956, p. 66).

Es notable cómo Reyes refuerza su idea de la convergencia entre el arte pictórico, que desafía nuestro sentido de la vista, como la del intelecto, al sospechar que en la manera como Rivera concibe la pintura

podría haber una dirección distinta del pensamiento ("intentar una nueva solución al problema del conocimiento."). Lo que está claro es que Reyes no se conforma solamente con la razón, sino que recurre a la sensibilidad como vía regia para el conocimiento. Conocer no es un acto de la inmediatez sensitiva ni de abstracción deductiva, las artes plásticas de vanguardia proceden de manera análoga, pues según Bürger significa "abandonar la reducción sensitiva de la realidad como única legalidad de la representación plástica" (Bürger, 2000, p. 15). Reyes desconfía de las primeras miradas del viajero, a las que llama "prejuicios de la retina". Tales prejuicios también contaminan otras áreas de la experiencia humana. A esa superficial observación le falta otro elemento, el de la razón, pero de una razón vital, para acercarse al conocimiento del objeto. Recordemos los aportes de la vanguardia señalados con anterioridad respecto de la disrupción entre representación y realidad. Reyes se queja "del realismo prudente" que restringe o limita la realidad. Al igual que la luna, compara Reyes, los cautos sólo ven de la realidad el "hemisferio muerto", que es el convencional: "Y ¿quién duda que lo mejor se lo deja en el hemisferio invisible? En España, Alfonso Reyes no sólo está puliendo su estilo, sino también reafirmando sus convicciones filosóficas adquiridas en las redes del Ateneo de la Juventud de México.

Henri Bergson y Reyes: el contacto

En 1917 Henri Bergson visita Madrid en su campaña en favor de la Francia combatiente. Este episodio se despliega en dos aristas: una, en los fragmentos de la conferencia dictada en aquel año y, otra, en el recuerdo de Reyes en *Historia de mis libros* tiempo después. Allí transcribe una carta (Reyes, 1956, p. 256) que le remite al filósofo que contiene algunos datos de interés. Reyes comienza recordándole que hacia 1910 desde México le enviaron las Conferencias del Ateneo de la Juventud, que trataban sobre obras de escritores americanos. Por

entonces, “éramos una pequeña pléyade” que citaba con frecuencia el nombre de Bergson en las conferencias. El núcleo de jóvenes había comenzado, continúa la carta una campaña contra el “positivismo oficial”, en nombre de otras filosofías. La razón de la rebelión: “aquellos maestros predecesores habían dejado de interesarse por lo que pasaba en el mundo de las ideas: ya no leían, y sólo se percataron de nuestra “desobediencia” cuando ya agrupábamos en torno a nosotros a las juventudes universitarias” (Reyes, 1956, p. 256) Reyes insiste en la importancia de la obra del francés: “el nombre de usted había venido a ser para nosotros un santo y seña.” Junto con la carta, Reyes acompaña un ejemplar de la revista estudiantil *Nosotros* en calidad de “modesto colaborador en aquella reforma intelectual” y como muestra de gratitud por “su influencia en un país distante y sufrido” (Reyes, 1956, p. 257). En la conferencia de Bergson a la que asistió Reyes en Madrid, vinculada con la Guerra y el “estado del alma” de los franceses, el filósofo, al tratar de definir ese estado, vacila porque no encuentra los términos para describirlo, “pero si bastase una analogía, lejana, diría, que el estado de alma que más se aproxima a éste es el estado de alma de aquellos grandes místicos” (Bergson, 1916, p. 6).

El misticismo —continúa— no es por necesidad un estado violento, no es por necesidad la iluminación y el éxtasis. Los grandes místicos han atravesado por ese estado pero no se han detenido en él, y más allá de esos estados, más allá de la visión de Dios, han hallado lo que llamaré el contacto con Dios, un estado en que, vueltos en sí, yendo, viniendo, vacando a sus ocupaciones más humildes, se sentían, con todo, transformados, transfigurados. Era Dios el que estaba en ellos, obraba por ellos, como por un instrumento (Bergson, 1916, p. 6).

En el texto “Giner de los Ríos” de *Cartones* Reyes realiza un panegírico de quien fuera profesor de filosofía del derecho. Una de las cualidades que destaca es

la de que Giner era religioso, pero fundamentalmente “un místico, pero a la manera española: cargado de ideales prácticos y positivos” (Reyes, 1956, p. 88). Si bien es admisible una convergencia en el tema del misticismo entre Reyes y Bergson, el mexicano encuentra que existe una mística “a la española”. Se exclaya: “La buena tradición española quiere que la práctica y la mística broten juntas, como en la actual filosofía pragmatista. Santa Teresa fundaba monasterios y los sabía regentar” (Reyes, 1956, p. 88). El otro caso de la mística española que indica es el San Ignacio de Loyola, que es el que mejor se adviene con la prédica de Bergson: “No es nuevo esto —escribe Reyes— de que la tarea guerrera se avenga con la mística” (Reyes, 1956, p. 88), ya que en el misticismo militar “el soldado no tiene, no debe tener bienes terrenos; vive con el pie en el estribo y parte al menor llamado” (Reyes, 1956, p. 88). No hay dudas de que en esta aceptación de un misticismo militar esté presente el recuerdo de la vida castrense de su padre. El contacto entre Reyes y Bergson tiene especial relevancia porque retoma una línea de pensamiento que muy bien conocían los jóvenes del Ateneo; asimismo porque Reyes en su simpatía cubista actualiza ideas sobre el tiempo, el espacio, el movimiento que Bergson pone a circular.

De ahí que la introducción realizada haya tenido como objetivo proponer, para el periodo matritense de Reyes, tanto la incidencia del cubismo y la tradición de la que proviene, como a Henri Bergson como una de las fuentes filosóficas que ha permeado la escritura de los textos de *Cartones*. En rigor, ambos tienen una vinculación que excede la obra de Reyes. En *Cartones de Madrid* la mirada no se conforma con lo que “ve”, sino que se torna una máquina generadora de imágenes. Estas imágenes son transmitidas por la escritura, de manera que visualidad y escritura pugnan en la configuración de los sujetos y objetos visualizados. Tiempo después, Reyes dirá en *El deslinde*:

Las nociones cuajan en palabras. La palabra engendra un molde, una manera de cárcel ideal para las nociones, en cuanto logra captarlas dentro de su trampa misteriosa. Las impresiones que recibimos del mundo tienen un carácter de fluidez: el mundo, para la impresión humana, es la selva cambiante de las Metamorfosis de Ovidio (Reyes, 1956, p. 218).

Fluidez, mutación, alternancia están en constante combinación al referirse a olores, colores, movimientos, al modo de trazos que hacen de *Cartones* una réplica discursiva del Madrid expresionista de Goya y Velázquez. Lo expresado se verifica en varios de los textos: “El infierno de los ciegos”, “La gloria de los mendigos”, “La fiesta nacional”, “El entierro de la sardina”, entre los primeros; “Voces de la calle”, “Las roncás”, “Canción del amanecer”, hacia el final del libro. En este ambiente cultural en el que comienzan a aflorar las primeras manifestaciones de la vanguardia, Reyes no tenía intención de quedarse fuera de lo nuevo: “mi corazón ha estado siempre con el que inventa un hábito nuevo, un nuevo ensayo biológico que imprima, para siempre, una transformación de la especie” (Reyes, 1956, p. 68). No es la actitud de conformista, “hay que ser descontentadizos y exigentes; sólo renovándonos vivimos” (Reyes, 1956, p. 69). Reyes demuestra así interés y energía para los cambios. Los principios de simultaneidad y multiperspectivismo provenientes de las técnicas cubistas, pero también de una concepción bergsoniana de la realidad figuran en el repertorio “poiético” de *Cartones de Madrid*. La metáfora del “libro fantasma” que planeamos como otra hipótesis servirá para dar cuenta los alcances de los trasfondos señalados, como también para constatar el sistema reticular existente entre imágenes, sentidos, escritura y emociones. El ánimo se encuentra en la base de la creación del escritor regiomontano, como veremos. Este conjunto podría constituir una teoría de la visualidad. Reyes no se conforma con “el realismo prudente”, averiguar de qué manera su temple renovador, conformado por los componentes que hemos

indicado, incide en los textos de *Cartones* es un camino para transitar.

El ánimo en la crónica. El “libro fantasma”

A. Greimas en su libro *Semiótica de las pasiones* (2009), habla de que, desde la perspectiva del sujeto actuando, el estado puede ser un resultado final de la acción, o en su lugar un “punto de partida”. El estudio de Greimas lleva un sugestivo subtítulo: “De los estados de cosas a los estados de ánimo”. De manera que el “estado” es un estado de las cosas que puede ser transformado por el sujeto, como también es el estado de ánimo del sujeto. ¿Se concilian ambos “estados”? De acuerdo con Greimas a condición de que el sentir sea el mínimo requerido para poder realizarse en una dimensión semiótica de la existencia homogénea (Greimas, 2009, pp. 14-15). Cuando Reyes admite que cada uno de sus libros le trae a la memoria “un estado de ánimo” que califica como grato e “íntimamente útil” es porque hay una convergencia subjetiva entre el estado de las cosas y el estado de ánimo. Lo había dicho en una entrevista de 1924, año en el que cierra el primer ciclo de su escritura madrileña, iniciado en 1914: “Cada libro me recuerda un orden de estado de ánimo que me es grato, que me ha sido útil —íntimamente útil— dejar definido” (Reyes, 1956, p. 450).

Se podría hablar de una conciliación entre el sentir y la escritura o entre el sentir y el razonamiento, tal como el mismo Reyes reconoce que sus disquisiciones proceden de un “largo empujón de sentimientos” (Reyes, 1956, p. 450) larvados durante años. La escritura se asienta originariamente en la fuerza de los sentimientos, en ese abanico de sensaciones que da lugar a la palabra escrita. Continúa Reyes:

Así cuando se me pregunta por un libro mío, corro el riesgo de contestar algo que no corresponde al libro en cuestión, sino a ese doble fondo invisible que las obras

tienen a los ojos de su creador, a ese libro no escrito, de que el libro publicado es solo un efecto final, un hemisferio visible; ese *libro fantasma* que nunca conocen los lectores, y que los críticos nos esforzamos a veces por adivinar (Reyes, 1956, pp. 450-451, énfasis nuestro).

Sería un propósito imposible alcanzar a descifrar ese doble fondo de los libros del que habla el escritor mexicano, sin embargo, quisiéramos tomar ese pensamiento como una hipótesis de trabajo que nos permita llevar a cabo una lectura insatisfecha del libro publicado como "efecto final", es decir, dejar en suspenso el resultado —el libro publicado— y buscar algunos indicios del "libro fantasma". Dicho de otro modo, *Cartones de Madrid* en tanto "libro publicado" contiene un "libro fantasma" pasible de intuir al menos. Reyes advierte: "Pero por regla general, libro escrito es deseo apagado" (Reyes, 1956, pp. 450-451, énfasis nuestro) ¿Dónde "ubicar" el "libro fantasma"? De acuerdo con el escritor mexicano, no está en el resultado (libro publicado) sino que podría pensarse que ha quedado suspendido en el deseo que lo concibió, por más que se apague después de concebido. Veamos cómo funcionaría lo dicho en *Cartones*. La secuencia del libro antes de integrar las *Obras Completas* es la siguiente:

1. Se publicaron antes en *El Heraldo de Cuba*, La Habana, desde el 15 de febrero de 1915 en adelante, y las últimas, en *Las Novedades*, de Nueva York, a fines del mismo año. Para entonces su amigo Pedro Henríquez Ureña se encuentra en Cuba, como un paso previo en su camino a Francia. El estallido de la guerra impedirá el viaje a Europa. Pedro Henríquez Ureña tuvo una intensa participación cultural en La Habana y entre los periódicos que participó figura *El Heraldo de Cuba*. Cuando viaja a Estados Unidos en noviembre de 1914, Manuel Márquez Sterling, director de *El Heraldo*, lo nombra corresponsal en Washington. Henríquez Ureña se traslada en 1915 a Nueva York como periodista de *Las*

Novedades, dirigido por el dominicano Francisco J. Peinado. Como se puede apreciar el contexto general de publicación de los textos de Reyes es totalmente latinoamericano, ya sea por los periódicos en los que aparecieron los textos como por la segura ayuda del dominicano para que publicara en los mismos periódicos en los que él colaboró (Zulueta Álvarez, 2000, p. 440). Los textos fueron escritos, entonces, para periódicos y a lo largo de 1915.

2. *Cartones* tendrá dos ediciones anteriores: la primera en México en 1917 con una cubierta que lleva una stampa de Goya; luego aparece como reproducción en *Dos o tres mundos. Cuentos y ensayos*, una selección realizada por Antonio Castro Leal, también publicada en México durante el año 1944.

Resulta importante para nuestra argumentación el hecho de que antes de ser libro, *Cartones* solo existía en la dispersión de los textos publicados en periódicos. Si llega a ser un libro es porque Reyes *desea* reunir esos textos que considera de valor literario. De manera que como piezas separadas originalmente estuvieron pensados para determinados lectores, no para cualquier lector. En principio se debe de descartar al lector madrileño, para quien carecía de interés leer aquello mismo que observaba diariamente en la ciudad que habita. En cambio, si se piensa en el lejano lector de *El Heraldo de Cuba*, cambia la perspectiva. Por norma, la crónica de entonces trataba necesariamente de eventos, episodios, espacios lejanos o desconocidos para el lector.² Intentaba recrear el asombro del cronista ante

² La crónica es un género modernista y está vinculado con el perfeccionamiento de los medios de transportes trasatlánticos. Hace mucho tiempo, Luis Alberto Sánchez dijo que la crónica se hizo tan general como el viaje a vapor. En ello tiene que ver el hecho de que el viaje "se abre como la gran aventura y el mejor modo de ilustrarse. Se viaja de América a Europa y de América a la misma América." (76) Y agregaba: "El público latinoamericano devora aquellos testimonios. En realidad, es un público universalista..." (Sánchez, 1958-1959, p. 78). (véase Rotker, 1992).

lo visto y reproducía en el lector ese encantamiento por lo desconocido. Precisamente el factor central de la seducción del lector es reconstruir en su imaginación seres, época, lugares distantes que no ha visto nunca o probablemente jamás verá. Cuáles son los recursos con cuenta el autor de la crónica: la descripción, la percepción sensorial, la recreación de atmósferas. La crónica combina algunos datos de la realidad con la escenificación, con una puesta escenográfica donde los datos se combinan a través de los distintos sentidos.

Hemos establecido la genealogía de *Cartones*, pero no estrictamente el género discursivo al que pertenece. Si nos hemos detenido en las crónicas es por el espíritu periodístico que alienta a los textos, o el “eros periodístico” de gran parte de su obra (Esquivel Hernández, 2013). Si hay un “eros” es porque se siente placer en el acto de la escritura. Barthes, en el *Placer del texto*, admitía que “si leo con placer esta frase, esta historia o esta palabra es porque han sido escritas en el placer (este placer no está en contradicción con las quejas del escritor)” (Barthes, 2008, p. 13). Las quejas del escritor aludidas por Barthes podrían hacerse corresponder con las quejas de los escritores obligados a la labor periodística para subsistir. La profesionalización del escritor latinoamericano fue un proceso que tuvo en el periodismo una de sus instancias más interesantes. Por un lado, como blanco de repudio, pero por otro como laboratorio o taller de escritura. Ello lo supieron muy bien los modernistas sin excepción y lo sabrán dos grandes humanistas como Pero Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Retomando a Barthes, quien sugiere que el escritor experimenta placer en la escritura, tal situación no asegura que habrá idéntica experiencia en el lector. (“¿Escribir en el placer me asegura a mí, escritor, la existencia del placer de mi lector?”) (Barthes, 2008, p. 13). Barthes sugiere que se precisa rastrear “un lector”, no la “persona”, en el intento de saber dónde está ese lector se perfila “el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo,

de imprevisión del goce: que las cartas no estén echadas, sino que haya juego todavía” (Barthes, 2008, p. 13).

A pesar de que los lectores latinoamericanos no conozcan, en principio, el “libro fantasma”, confluyen en el espacio dialéctico del deseo: un punto donde el libro publicado deja algo en suspenso, inacabado, gracias a lo cual el lector experimenta la sensación placentera. A decir verdad, se trata de una senda para reponer las visiones del autor, constitutivas de la crónica, en la imaginación del lector. En el espacio imaginativo de la crónica se pone a funcionar las fantasmagorías del lenguaje, las sutilezas de las escenas, la selección del vocabulario, la referencia erudita. Para que el texto produzca el efecto buscado, el autor desaparece en tanto ente biográfico —dice Barthes— nada más que retornar como “deseo de un autor” (Barthes, 2008, p. 14), siempre lejano, que transmite desde la distancia lo desconocido, lo que el lector no ha visto ni habrá de percibir en el sitio desde donde partió la voz. De ahí que tanto crónica como ensayo breve o narraciones llegan a constituir una zona textual de fronteras borrosas. Ha dicho José Luis Martínez:

Los ensayos de Reyes son ciertamente periodismo, aunque los apartes de este género el hecho de que no se ocupan, salvo excepciones, de las cosas del día ni pretenden influir en su curso. No son, pues, comentarios de lo inmediato sino de lo que pasa por su mente, lee, recuerda y observa en sí mismo y en su mundo inmediato (Martínez, 1989, p. 5).

Las impresiones personales se infiltran en la crónica de manera tal que argumentos y emociones se sintetizan en una comunicación artística. Las ideas emergen de una fluidez visual y espacial, que puede remontarse a Bergson: “un tejido de espacio y tiempo y de actos que compongan un todo vital y significativo” (Robb, 1965, p. 21). Más aún, Reyes capta un estado del alma, una actitud procedente de la vida interior y “su

relación con el mundo exterior a la manera intuitiva del poeta" (Robb, 1965, p. 21).

Cierto, la fisonomía periodística de su prosa no está llamada a dar cuenta de lo cotidiano efímero sino la perenne cotidianeidad que fija la escena plasmada en la escritura. El texto "El derecho a la locura", como veremos en un momento servirá para pensar el "libro fantasma". A su vez, ese texto debe colocarse en contrapunto con "El curioso parlante", a nuestro entender. En efecto, mientras que en el primero Reyes se muestra comprensivo y alienta los cambios en el arte (como el cubismo), aunque Madrid no quisiera admitirlos —nos dice— los cambios invariablemente son el producto de una dialéctica que reúne lo local y lo universal. Por el contrario, en "El curioso parlante", Reyes se muestra menos "cosmopolita" al compartir la decisión del Ayuntamiento de Madrid al haber levantado un monumento a Mesonero Romanos. La Gran Guerra ha puesto a todos a interiorizarse sobre lo que ocurre en Lovaina, Dunkerque y otras noticias de la guerra que transcurre fuera de España: se está en todas partes "menos —dice Reyes— en la ciudad que habitamos, para la que ya no tenemos ojos. Mesonero Romanos sólo tuvo ojos para su ciudad, y es como un genio tutelar de Madrid" (Reyes, 1956, p. 81). En general, los hombres "han perdido los ojos" (Reyes, 1956, p. 81). Continúa diciendo que tales hombres:

Se ocupan constantemente en devolver al caos todos los objetos que la energía espontánea de las retinas había logrado discernir. Son sociólogos: el mundo se disuelve en leyes generales. Son incapaces de averiguar y de retener los datos que más de cerca les incumben, si no es para hacerlos desaparecer prontamente, reintegrándolos en el cuadro del universo (Reyes, 1956, p. 81).

Se trata de la contraposición del hombre cosmopolita y el "hombre municipal", como Reyes llama a Mesonero. El razonamiento intenta resituar en la escritura "los modos de visualidad" de un exiliado que

recorta, por diversas razones, el campo visual urbano de Madrid.

Mirada y escritura: Madrid como texto

En una carta escrita en San Sebastián a Pedro Henríquez Ureña el 19 de setiembre de 1914, dice Reyes:

Estoy sumamente pobre, y necesito resolver mi problema antes de un mes ... Mis proyectos: a París no se podrá volver. Aun cuando triunfen, aquello quedará imposible. Yo me doy, desde luego, por destituido. No me queda más que España. A México, jamás. Madrid es campo mediocre, pero ¿quién sabe? Mañana le escribo a Altamira (que está en Madrid), pidiéndole una entrevista (en Madrid para hablarle de mi situación y la necesidad de un empleo en Madrid. Aunque sea modesto) Quizá por aquí realizo el ideal de desvincularme de México por una era. Tengo cierta fe (Reyes y Henríquez Ureña, 1986, p. 478).

De esta manera Alfonso Reyes cierra (no definitivamente) su breve estancia en Francia en virtud de que ha comenzado la Gran Guerra. Pero ésa no es la única razón por la cual se ve obligado a abandonar la capital francesa. Había llegado a París en 1913 cuando el gobierno de Victoriano Huerta le otorga un cargo en la Legación Mexicana en Francia. Huerta había desplazado del poder al presidente Francisco I. Madero. Al poco tiempo Venustiano Carranza se proclama presidente de México en 1914. En esa circunstancia, Victoriano Huerta huye del país y el nuevo presidente suspende todas las legaciones mexicanas en el extranjero. Frente a tales condicionamientos Reyes opta por desplazarse a Madrid. Sin embargo, como le confiesa a su amigo dominicano, no es un lugar que le despierte demasiado entusiasmo ("Madrid es un campo mediocre"), pero la pobreza, la familia a la que debe mantener y los tiempos perentorios ("necesito resolver mi problema

antes de un mes”) no dejan margen alguno. Más apremiado por la necesidad que por el entusiasmo, Reyes debe de dirigirse a Madrid y la ventaja que alcanza a percibir en la decisión es la de cumplir con su “ideal”, esto es, “desvincularme de México por una era”. Poner una distancia física y mental con México no fue un deseo meramente antojadizo. Reyes tenía sobradas razones para hacerlo. Ya ha sido reconstruida muchas veces las implicancias que tuvo en Reyes la muerte de su padre, acaecida el 9 de febrero de 1913, a tal extremo impactó esta pérdida que escribió: “Aquí morí yo y volví a nacer, y el que quiera saber quién soy que lo pregunte a los hados de Febrero. Todo lo que salga de mí, en bien y en mal, será imputable a ese amargo día” (Reyes, 1956, p. 39). Si bien este episodio se cuenta entre los principales, también lo impele la necesidad de ir consolidando una identidad artística que, en su parecer, solamente tenía probabilidades lejos de México. En tal sentido, Reyes no se equivocaba: Madrid, a pesar de la opinión mediocre que de ella tenía, fue el escenario en el que a lo largo de una década habrá de encontrar su estilo que le permitirá crear algunas de sus mejores obras. Entre los años 1914-1919 pudo vivir de la literatura en “pobreza y libertad” (Reyes, 1956, p. 173).

¿Es importante saber a qué género discursivo pertenecen los textos que componen los *Cartones de Madrid*? Una respuesta rotunda a esta pregunta no nos parece del todo posible. Ello en virtud de que esos textos parecieran ser el resultado de una mixtura que abarca desde la crónica impresionista a breves pero intensos núcleos ensayísticos. Parecen pertenecer a la órbita del periodismo, pero los planteos inquisitorios o algunos requerimientos reflexivos los sitúan en campos diversos. Con todo, en una primera lectura los textos de *Cartones* nos dejan la idea de estar frente a una composición discursiva que desborda la escritura para avanzar hacia una verdadera teoría de la visualidad. Esta teoría de la visualidad no excluye, en su concepción estética, a la

escritura, más bien la fusiona. Existe un antecedente en la noción de Marta Penhos, quien alude a “modos de visualidad” en un estudio sobre imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVII.

Nos interesa, de esta perspectiva, el hecho de que en los modos de visualidad operan elementos históricos y culturales en el acto mismo de ver y “suponen selecciones y recortes de la masa de datos ópticos, puestos en relación aquí con las prácticas de acopio de conocimiento” (Penhos, 2005, p. 17). Este contexto regula de alguna manera la distribución de lo visible y lo que no, y —lo más importante— “los vínculos cambiantes entre lo visto y lo enunciable” (Penhos, 2005, p. 19). Este modo de visualidad o regulaciones de la mirada posee un fuerte componente histórico-cultural indispensable para pensar la visualidad del siglo XVIII en Sudamérica, sin embargo, es insuficiente para nosotros en virtud de que no considera una semiótica de las emociones, que tonifica los textos de *Cartones*. Al núcleo teórico que vincula lo visto y lo enunciable que tomamos como punto de partida, quisiéramos pensar una teoría de la visualidad de Reyes sumando las emociones que condicionan la mirada.

Ángel Rangel Guerra se pregunta qué es lo que genera la escritura en Reyes “las ideas o pensamientos entrelazados con los sentimientos y las emociones” o “la idea o el pensamiento impulsan la carga emocional”. Guerra no obtiene respuestas definitivas:

¿O el cúmulo de sensaciones y emociones contienen tal fuerza que dan nacimiento a la idea y la empujan a hacerse presente en el interior del escritor? Si optáramos por esto último, tendríamos que aceptar que las emociones poseen un mínimo de contenido o asunto, pues sería difícil admitir que una emoción surja sin motivo o causa. El estado de ánimo es provocado por diversos factores, desde un suceso hasta un paisaje, o cualquier tipo de estímulo visual, o auditivo, o de índole diversa; hasta una idea o pensamiento, cuya fuerza o composición sorprende y arrebatara, es capaz de generarlo o modifi-

carlo. Si separamos cualquier proceso intelectual de todo aquello que no pertenece a él pero puede ser capaz de originar el estado emocional propicio, podríamos admitir que éste provoca la idea o el pensamiento y, en este último caso, el resultado intelectual puede llevar consigo todos los elementos que componen el estado de ánimo (Rangel, Guerra, s/f).

Si el factor emocional se ubica en el origen de la escritura, de esa manera se hace más comprensible la selección que lleva a cabo. Reyes concentra su mirada en aquellos elementos de la ciudad menos llamativos, es así como deja fuera palacios, sitios del lujo burgués, grandes centros de concentración del arte y se detiene en ciegos, mendigos, casas barriales y mujeres cantoras, accidentes geográficos como el río Manzanares o la sierra de Guadarrama, entre otros.

A su llegada, Reyes se instala en el viejo centro de Madrid, *locus* cargado de historia y literatura y espacio monumental en los que la ficción convive con el espacio urbano. Es la parte de la ciudad que atrapa la mirada y la relaciona con el dato literario o la figura pictórica de Goya, Velázquez o el aguafuerte de José Gutiérrez Solana.³ Todavía se respira el aire subjetivo y pesimista de los hombres de la Generación del 98. Reyes logrará congeniar con ellos y los hombres de la promoción siguiente, la de 1914 con Ortega y Gasset a la cabeza. En resumidas cuentas, ver y escribir constituyen relaciones inestables en virtud de que las emociones son un factor desestabilizante. Reyes (1956) es consciente de ello: "El primer ataque a los ojos, a la objetividad visual, comienza con el descubrimiento de la escritura: en cuanto la línea cobra una intención jeroglífica, gana para el entendimiento lo que pierde para la sensibilidad" (48). Le llama la atención que en las salas de museo la gente lea los letreros de los cuadros, en lugar de mirarlos más atentamente, por eso cree que nada se perdería si se suprimieran dichos letreros. Por

analogía, Reyes cree que los hombres se comportan de manera parecida: "los hombres —dice— no se conforman con que los veamos, quieren, sobre todo, que los leamos" (47).

Hay un segundo factor perteneciente al "libro fantasma" que incide en la composición estética de *Cartones*. Se trata de los condicionamientos que implica el viaje y, por ende, invocan particulares emociones. Reyes llega a España después de haber estado en París entre agosto de 1913 y setiembre de 1914. Arriba a Madrid con una doble condición: una, la del exilio y como consecuencia, lo afectan las particularidades de todo viajero forzado. Como sujeto en tránsito, el conjunto de elementos tanto biográficos como contextuales afecta la subjetividad y la emoción se incrusta en la mirada. A tal punto que se torna "acuosa" y se fortalece la capacidad de ver. La "potencia visual" (Huberman, 2008, p. 22) del exiliado está presente en los textos iniciales de Reyes. Admite que *Cartones* es un libro producto de diversas circunstancias, entre ellas, la de ser un recién llegado a un lugar que empieza a conocer:

Tampoco respondo de algunos resabios amargos de este primer gusto: consideren mis amigos que muchas de estas notas están hechas a media noche rondando solo por esas posadas de Madrid, sin saber a lo que había venido y bajo el recuerdo de las cosas lejanas (Reyes, 1956, p. 47).

Los dichos de Reyes abren el libro y están dirigidos a sus amigos españoles y mexicanos. El tono predominante es justificatorio, puesto que Reyes quiere despejar cualquier duda sobre la idea que se ha formado de Madrid, que no está contenida en los breves textos de *Cartones*. Admite que los textos matritenses son "rápidos trazos, testimonio de lo más superficial que he visto en Madrid", porque son el producto de los "primeros prejuicios de la retina, esos primeros y elementales aspectos que traen los del viajero" (Reyes, 1956, p. 47).

³ Pintor, grabador y escritor expresionista.

Dos cosas lo eximen, en principio, del prejuicio: la mirada enturbiada con la que Reyes observa Madrid en calidad de visitante, una ciudad a la que ha llegado sin saber muy bien su propósito y embargado por la nostalgia. En otros términos, la desorientación por un lado y la memoria del padre muerto un año antes de llegar a Madrid, por otro.

La imagen: de lo visual a lo textual

El Museo del Prado cuenta con varias salas dedicadas a los pintores Goya y Velázquez. Constituyen uno de los mayores tesoros de ese museo. Una de las actividades obligadas de todo visitante de Madrid es asistir al Museo del Prado. No debería extrañarnos entonces que Reyes el visitante-exiliado, aun dentro de sus penurias, se diera tiempo para recorrer morosamente esas galerías artísticas. Bastan unos pocos datos para corroborar lo que decimos. El título del libro del que nos ocupamos está tomado de los conocidos cartones de Francisco de Goya, bocetos en lienzo destinados a versiones de-finitivas de una pintura, o, como en el caso de Goya, a tapices. El pintor cuenta con varias series de cartones destinados a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. En estos cartones se utilizan colores y texturas vivaces. Ya se ha dicho que la primera edición del libro llevada en su portada una estampa goyesca. Aún más, algunos de los primeros títulos de *Cartones* parecen leyendas extraídas de los grabados de Goya ("El infierno de los ciegos", "La gloria de los mendigos", "Teoría de los monstruos", etcétera). Este dato no debe cefirnarnos únicamente a la obra de Goya, sino también a la tradición en la que este pintor se inscribe que llega hasta Diego de Velázquez, tal como Goya lo reconoce. Esos aspectos confluyentes en la obra pictórica de ambos se constatan en la persistente observación de personajes que no desaparecen con el paso del tiempo en el escenario matritense: ciegos, mendigos, ebrios, monstruos. La torsión sombría del Velázquez barroco

se detiene en escenas sórdidas que se reitera luego en Goya. Para ambos artistas: "La exis-tencia misma va cobrando entonces aspecto de fracaso" (Reyes, 1956, p. 53). Lo más interesante es como Reyes combina una idea sobre España y los sentidos, cuando dice: "Y nace así un pesimismo hueco y sin dogma: un pesimismo de los ojos, del tacto, de todo el sentido muscular (Reyes, 1956, p. 53)". La idea del pesimismo se encarna en los sentidos. Un recurso análogo utiliza al referirse a la muerte en "La fiesta nacional", cuando habla del toro que le toca lidiar: "lleva la muerte en los cuernos" (Reyes, 1956, p. 56), escribe Reyes, materializando una idea (la muerte) incrustada en la visión de un objeto (el cuerno). Sin embargo, esta España de claroscuros se vería incompleta sin la producción literaria: las visiones de Francisco de Quevedo, el Arcipreste de Hita o más contemporáneamente a Reyes, la construcción esperpéntica de Valle-Inclán.

Aquel "largo empellón de sentimientos" (Reyes, 1956, p. 450) al que alude da cuerpo a su estética. Una estética que procura la confluencia de la mirada y la escritura, condicionada por el estado de ánimo. Al hablar de los ciegos, el mexicano dice que la calle y los mendigos son sólo un cuerpo. Y agrega: "es su parte más sensible, la que comunica emoción" (Reyes, 1956, p. 49). Pero antes de dar cuenta de un sentimiento, ha introducido una imagen que lo sostiene: "el mendigo y la calle de Madrid son un solo cuerpo arquitectónico: se avienen como dos ideas necesarias. La calle sin él fuera como un rostro sin nariz" (Reyes, 1956, p. 49). El ejemplo se condice con la admiración que Reyes tuvo por Teófilo Gautier, romántico del siglo XIX, en virtud de ser pintor y poeta a la vez o mejor "pintor antes que poeta" como el mismo mexicano (Reyes, 1956, p. 48).⁴ Gautier faculta a Reyes a introducir un contrapunto interesante en torno al color local, ya que —en palabras de Reyes— Gautier se quejaba de que la civilización fuese "poco colorista". El escritor mexicano

⁴ Véase Patout, (2004) "Alfonso Reyes y las Bellas Artes".

está convencido de que las "teorías del color local" no sólo han fracasado, sino que están "desacreditadas" (Reyes, 1956, p. 48). La razón de este desplazamiento estriba en que la realidad está más allá de los ojos. El "dato naturalista" procedente de los ojos ha sido abandonado por los pintores. Los cubistas han venido a enfrentar ese dato mimético ya que "se precian de ver con las manos, con el sentimiento muscular de la forma" (Reyes, 1956, p. 47). Estas ideas del mexicano proceden de su intensa vivencia vanguardista en París. La intuición sobre los cambios en el arte que se avecinan es una de las grandes virtudes de Reyes. Sin hesitaciones se coloca de parte de los cubistas pese al escándalo que esta corriente estaba provocando. Pero el cubismo no constituía nada más que una alteración de la forma en la pintura. Reyes liga inmediatamente esta corriente con la tradición literaria española. "Algo de español tiene —escribe— en sus orígenes el cubismo" (Reyes, 1956, p. 67). Reyes trae a colación las palabras de Eugenio d'Ors para quien Francisco de Quevedo fue tan español como cubista (Reyes, 1956, p. 67). Reyes hace suya esa idea y la amplía incluyendo a Gracián, el conceptismo y al mismo Góngora (aunque por razones distintas). Justifica este otro origen cubista porque en esos ejemplos se percibe la "visión rotativa y envolvente que domina, que doma el objeto, lo observa por todos sus puntos y, una vez que ha logrado saturarlo de luz, descubre que todo él está moviéndose, latiendo, arrojando comunicaciones —como los átomos del filósofo materialista— a los objetos vecinos, y recibíendolas de ellos" (Reyes, 1956, p. 67). Cubismo pictórico, pero también cubismo literario, pintores y a la vez escritores, tal era una de las conjunciones que propiciaba para alcanzar la expresión de la belleza a través de diferentes lenguajes. Insuficiencia expresiva sería la probable síntesis del arte que se conforma solamente con el realismo. Al hablar del pintor Julio Ruelas, Reyes escribe:

La mera reproducción del objeto, con tal de no ser reproducción mecánica, sino reproducción en que una

personalidad se revela, ya por el procedimiento técnico, ya por la afición arrojar sobre el asunto pictórico luz de alegría, semiluz de ensueño, o bien sombra trágica —cosas todas que contribuyen a adornar el mundo con los atavíos de la mente—; la mera reproducción del objeto, en cuanto llena la condición citada, bastará a acusar, si bien con vaguedad inefable, la orientación de las sordas potencias psíquicas (Reyes, 1956, p. 321).

Reyes no admite el dato naturalista, por ser una reproducción mecánica de los sentidos. En el objeto del artista debe confluír la técnica, la personalidad y el "estado de ánimo" bajo la forma de ensueños o "sombras trágicas". En el objeto elegido no se aloja el sujeto, no hay una "presencia" autorial, sino una sombra o espectro vaga, que es la que transfiere al lector las "sordas potencias psíquicas". El observador no se conforma con la silueta, sino que quiere "todas las siluetas posibles del objeto, dentro del espacio infinitivo (Reyes, 1956, p. 67)". El pintor que se despoja del efecto realista necesariamente debe obrar como el caricaturista que "sólo conserva los signos expresivos" (Reyes, 1956, p. 67). De esta manera, el resultado es la figuración y no la representación. El pintor en el despojamiento se reserva:

La rueda de un ojo, la cruz de las cejas y la nariz, el corazón de la boca; mientras que, por sucesivas representaciones o curvas de natural elocuencia, arroja sobre la tela algo como un jeroglífico del movimiento o como su esquema geométrico y, en los instantes de intuición, algo que es ya el ansia de moverse (Reyes, 1956, p. 67).

Reyes está describiendo un cuadro cubista. Pero también una manera contraria al positivismo de concebir lo real.

Reyes fluctúa entre la pintura y la literatura, sin solución de continuidad, para explicitar de manera más cabal el "gran acertijo estético" de la novela picaresca, que contiene "ejemplos constantes de visión íntegra y dinamista" (Reyes, 1956, p. 67). En "El entierro de la

sardina", describe Reyes la fiesta popular carnavalesca con una abundancia de imágenes cinéticas que confluyen en una apreciación cercana a la condición humana: "Así, desde la fragua del carnaval plebeyo, donde se mezclan en borrasca los desperdicios de la vida, nos ha parecido mirar la escala que liga al monstruo al hombre, y a éste lo confunde con el misterio" (Reyes, 1956, p. 60, énfasis nuestro). No debe olvidarse que estos procedimientos estéticos están siendo desarrollados en los primeros años de su estancia en Madrid. En *Visión de Anáhuac*, escrito en 1915 y conocido en 1917, Reyes revela desde el título el lugar singular que le confiere a los sentidos, nos habla de una "visión" de un pasado perdido, la gran ciudad de Tenochtitlán. Una mezcla de recuerdos, erudición, imaginación descriptiva, recursos puestos al servicio de la recuperación de un mundo mediante la palabra.

Para finalizar, a lo largo de este trabajo hemos buscado desentrañar el "libro fantasma" que se superpone al "libro publicado" *Cartones de Madrid*. La metáfora nos ha guiado como una hipótesis para dar cuenta, por un lado, de las fuentes filosóficas y artísticas que se perciben en esta obra. Desde la renovación filosófica, hemos propuesto que las nociones de Henri Bergson (espacio, tiempo, movimiento, etcétera), entre otras posibles, es una vertiente y desde el punto de vista artístico, el cubismo ha dejado marcadas huellas en *Cartones*. Ambas sendas se tocan en varios puntos, no obstante, el de mayor relevancia es el cuestionamiento del realismo del "dato naturalista".

También fue posible explorar las relaciones entre crónica, autor y lector, desde el "estado de ánimo" y goce de la escritura. Son aspectos que singularizan la producción de la crónica de Reyes, el factor que se destaca, con todo, es la teoría de la visualidad operante. Las crónicas que componen *Cartones* están atravesadas por el "eros periodístico", sin embargo, los objetivos de la mirada transitan desde lo cotidianamente trivial hacia una reflexión de proyección histórico-cultural,

desplegando verdaderos núcleos ensayísticos. Pensar por imágenes es uno de los mayores aciertos de poética de Reyes en esta obra. La primera impresión que deja la lectura de los textos es la de estar frente a un artefacto discursivo que desborda la escritura. Reyes posee la capacidad de expresar ideas mediante imágenes artísticas, además de transmitir la emoción por medio de impresiones visuales, auditivas, olfativas, etcétera. La visualidad en *Cartones* se transforma en escritura que enhebra las imágenes del escenario urbano. La teoría de la visualidad que conjuga imágenes, discurso y emoción es deudora asimismo de una tradición pictórica: el pesimismo barroco. Esta postura frente a la realidad de España arranca con Velázquez para continuar en Goya y otros artistas más contemporáneos al mexicano. El parentesco con esta tradición no se oculta en ningún momento, por el contrario, ya sea mediante la titulación del libro (Goya es autor de una serie llamada "Cartones"), las alusiones a estos pintores en el texto y finalmente los motivos urbanos seleccionados (ciegos, mendigos, monstruos entre otros), no dejan margen de duda sobre dicha filiación.

El multiperspectivismo y el simultaneísmo a los que recurre para captar sutilmente el estado de la ciudad proceden de su conocimiento del cubismo, pero fiel a sus concepciones enlaza el movimiento de vanguardia con la tradición literaria que tiene en la picaresca su centro de gravitación. La teoría de la visualidad que Reyes ejerce para declarar el declive del "realismo prudente", no lo tienta para presentar de manera romántica la decadencia de España, en eso se atiene al talante de los hombres de la generación del 98. Pero a su vez pone atención a los aires renovadores europeos, una forma de estrechar vínculos con los del 14.

Junto con la reivindicación de la intuición, la razón vital, la realidad múltiple y en movimiento, todo ello en alianza con el cubismo emergente constituirán las primeras manifestaciones de rechazo al paradigma moderno del conocimiento de la realidad. Reyes es un

partícipe activo, a quien no se le ha reconocido enteramente el valor de su vanguardismo. El mexicano estuvo en el comienzo de la era mundial de lo complejo en la que ya nada parecerá ser lo que es, con lo cual es factible proyectar un Reyes universalista en todo lo extenso de la palabra.

Referencias bibliográficas

- Barrenechea, A. M. (1982). La crisis del contrato mimético. En *Revista Iberoamericana*. (118-119).
- Barthes, R. (2008). *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bergson, H. (1916). "Segunda parte de la conferencia de Henri Bergson". *España*. (69) Disponible en: <http://hemeroteca.digital.bne.es/issue.vm?id=0003367766&search=&lang=es>
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo*. Carracedo-Madrid: Cátedra.
- Esquivel Hernández, J. L. (abril-junio 2013). El eros periodístico de Alfonso Reyes. En *Revista Mexicana de Comunicación*. Disponible en: <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/versionimpresa/rmc-134-boom-de-la-cronica-en-america-latina/>
- Greimas, A. F. J. (2009). *Semiótica de las pasiones*. De los estados de las cosas a los estados de ánimo. México: Siglo XXI.
- Huberman, D. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*. Madrid: Machado libros, 2008.
- Martínez, J. L. (1989). Los últimos ensayos breves de Alfonso Reyes. En *Revista de la Universidad*.
- Najmanovich, D. (2005). *Estética del pensamiento complejo*. En *Andamios*. (2).
- Patout, P. (2004). Alfonso Reyes y las Bellas Artes. En *Alfonso Reyes: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. P. Popovic Karic y F. Chávez Pérez (coords.) México: Plaza y Valdés.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pineda Buitrago, S. (2016). Alfonso Reyes y la literatura vanguardista sobre la gran guerra. En *Monteagudo*.
- Rangel Guerra, Á. La esgrima del ensayo. Disponible: https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/a_reyes/entorno/rangel.htm
- Reverte Bernal, C. (1998). *Fuentes europeas-vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Verbum.
- Reyes, A. (1956). Cartones de Madrid [1914-1917]. En *Obras Completas. II*. 1° ed. México: FCE.
- Reyes, A. (1956). E. Notas finales. En *Obras Completas. XXIV*. México: FCE.
- Reyes, A. (1956). El deslinde. *Obras Completas. XV*. México: FCE.
- Reyes, A. (1956). Respuestas. *Obras Completas. IV*. México: FCE.
- Reyes, A. (1956). Julio Ruelas. Subjetivo. *Obras Completas. I*. México: FCE.
- Reyes, A. (1956). "París cubista". *Obras Completas. III*. México: FCE.
- Reyes, A. y Henríquez Ureña, P. (1986). *Correspondencia 1907-1914*. México: FCE.
- Reyes, A. (1956). "Oración del 9 de febrero". En *Obras Completas. XXIV*. México: FCE.
- Reyes, A. (1956). Nota introductoria a Cartones. México: FCE.
- Robb, J. W. (1965). *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*. México: FCE.
- Rotker V., S. (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena.
- Sánchez, L. A. (1958-1959). El ensayo y la crónica. Dos "géneros" latinoamericanos. Universidad de La Habana. (136-141).
- Vera, L. R. (abril-junio 2001). Máscaras y otros pliegues africanos en el burdel filosófico: prefiguraciones de Bergson y Baudelaire en Las señoritas de Aviñón. En *La palabra y el hombre*. (118).
- Zuleta Álvarez, E. (2000). "Cronología". *Henríquez Ureña, Pedro. Ensayos*. Madrid: ALLCA 20.

Estampas de la cartografía urbana madrileña

Mónica Torres Torija González

Madrid es una excusa para contar historias.

FRANCISCO UMBRAL

Cartones de Madrid es una galería de imágenes urbanas de la cual, la mirada del viajero recorre y deambula por los lugares más pintorescos y emblemáticos de la capital española, revelando y descubriendo su singular naturaleza. Ante los ojos del narrador, fiel y agudo observador de las cotidianas escenas matritenses que va pintando y dando color a cada una de las viñetas del libro, desfila una serie de personajes o situaciones que evocan los martes de carnaval del primer capítulo de *El escándalo* de Pedro Antonio de Alarcón, o cualquiera de los *Artículos de costumbres* de Mariano José de Larra que muestran la peculiar forma del ser oriundo de España.

Alfonso Reyes tiene la habilidad de ir escudriñando por callejuelas, por espacios que evocan un mosaico visual sumamente heterogéneo, pues la cartografía urbana que ofrece transita por diferentes lares y no se detiene en señalar lo bello y lo sublime, sino también repara en aquello que también es digno de un cuadro de Goya en la serie de sus caprichos y sus pinturas negras. No en vano expresa Reyes: "¿no habremos de creer que

Madrid es hijo de Goya? ¿De dónde pudieron salir esos mancos y cojos, ciegos, bizzcos, tuertos, gigantes, mudos, corcovados y patizambos?” (Reyes, 2016, p. 47). Este desfile grotesco, delirante y bizarro muestra la otra cara de Madrid: una realidad esperpéntica que emula las *Luces de bohemia* de Valle Inclán; un carnaval donde lo grotesco no reside en las máscaras que se portan, sino en la verdadera faz que radica en la naturaleza de los seres que habitan la capital madrileña.

En un despliegue variopinto de claroscuros, Reyes transita de la crónica a la reflexión personal, del diario íntimo al repertorio de costumbres, donde el telón de fondo es ese territorio urbano que recorre la Pradera de San Isidro, la ribera del Manzanares, y contempla la Sierra de Guadarrama, las Calles de Carretas, de Alcalá, de Toledo, la Plaza de Toros de las Ventas. El Madrid que reconstruye Reyes en este deambular urbano, es el de las tertulias y de la intelectualidad, de aquí que haga mención de la presencia de Ramón de Valle Inclán, Mesonero Romanos y Francisco Giner de los Ríos como figuras señeras de la cultura española de ese tiempo. Estos paisajes se convierten en impresiones eruditas con un tinte poético que marcarán hondamente al escritor como lo llegó a expresar:

¡Y qué Madrid de aquel entonces, qué Atenas a los pies de la sierra carpetovetónica! Mi época madrileña correspondió, con rara y providencial exactitud, a mis anhelos de emancipación. Quise ser quien era, y no remolque de voluntades ajenas. Gracias a Madrid lo logré (Reyes, 1955, p. 6).

El Madrid que aflora en este mosaico urbano de Reyes, es la cartografía de una ciudad de fuertes contrastes, donde conviven tanto la burguesía como la baja sociedad en sus calles del centro. La mirada del autor se concentra no tanto en los palacetes de la aristocracia o grandes lugares a los que acude la burguesía o a los majestuosos museos, sino todo lo contrario: su perspectiva

tiende a resaltar un desfile un tanto carnalesco de una miseria urbana plagada de ciegos, mendigos, harapientos, de las casas de vecindad y las mujeres que cantan. Éstos son los verdaderos protagonistas de este escenario matritense, el alma castiza del pueblo español que cautiva al visitante.

Pero más allá de los tipos que pululan, también los espacios son reflejo de la cartografía social. El río Manzanares, la presente sierra de Guadarrama, las festividades funerarias y las tertulias del ambiente literario de la capital española, acaban por delinear la fisonomía a la etnografía urbana. La intencionalidad de atrapar en imágenes visuales, como álbum fotográfico, una memoria vivencial de su estancia madrileña, hace que los “cartones” sea una recopilación sensorial que incorpora la experiencia, el sentimiento y el goce estético. En su exilio madrileño, Alfonso Reyes atrapa la realidad mediante la contemplación de estas estampas madrileñas, bocetos de una ciudad que pide emoción y piedad; tipos que representan la miseria y la tristeza que se ve en sus calles. De la pobreza de los barrios bajos se tropieza el paseante con la deformidad urbana, cual si fuera una imagen extraída de un cuadro de Velázquez o de Goya:

Ve pasar enanos, hombres con brazos diminutos o con piernas abstractas, caras que recuerdan pajarracos y pupilas color de nube. Al cabo, la frecuencia de la impresión se dilata en estado de ánimo. Y no cree haber visto algunos monstruos, sino una vida monstruosa. Ahonda de Velázquez hacia Goya. La existencia misma va cobrando entonces aspecto de fracaso. La línea recta gesticula, el mundo está mal acabado. Y nace así un pesimismo hueco y sin dogma: un pesimismo de los ojos, del tacto, todo el sentido muscular (Reyes, 2016, pp. 28-29).

En el prólogo, Reyes apunta a señalar que los Cartones parte de un deambular nocturno, de un recuerdo amasado por la memoria y la impresión sensorial, pero sobre todo que dan “testimonio de lo más super-

ficial que he visto en Madrid" (Reyes, 2016, pp. 20-21). Es claro en su afirmación, su sorpresa y desencanto al descubrir las miserias de la capital española; lo sorprenden sobremanera y lo motivan a desenmascarar y revelar sus "caprichos" (según Goya). Quizá tenga que ver las circunstancias en las que se encontraba también el escritor mexicano, en un exilio lleno de penurias y sinsabores que agudizaban tal situación.

Reyes mismo explica su estado de ánimo cuando escribía los *Cartones de Madrid* en "*Rumbo al Sur*", ensayo de otra colección: "Mi primer visión de Madrid —que acaso dejé en los *Cartones*— fue muy dolorosa. Y, sin embargo, yo sentía no sé qué caricia en el ambiente ... qué amistad ... en cualquier persona que abordaba" (Katz Kaminski, 1973, pp. 104-114).

El pórtico de entrada a la ciudad son los mendigos, los ciegos y seres deformes que parecen ser los ejemplares cotidianos; "en medio de tales abortos de la naturaleza, el hombre sin defecto alguno parece absurdo. La monstruosidad es relativa" (Corral, 1999, p. 70). Una bienvenida a la miseria urbana que resalta la pobreza y la desfiguración monstruosa de sus habitantes. Es la primera carta de presentación de la ciudad, son los tipos con su faz grotesca que hacen gala con sus rostros auténticos sin máscaras ni falsos retoques, por más bizarros que parezcan.

Luego aparece lo que pudiera describirse como escenas de costumbres, donde pudieran señalarse "La fiesta nacional", la celebración popular del velorio, donde se resalta la manera como el pueblo español es un pueblo que va de la mano de la muerte. "En los caprichos de Goya, en los dibujos atormentados de enfermos, de cojimancos, hay unas palabras de burla espesa y buenota, llenas de cruel compasión" (Reyes, 1956, p. 33). Contrasta enseguida "El entierro de la sardina" donde el tema de la muerte es abordado con un enfoque festivo de carnaval que precede a la Cuaresma, "el rito

higiénico de los desahogos" (Reyes, 1956, p. 35). En esta fiesta "el genio grotesco de la raza estalla aquí en todo su vigor" (Reyes, 1956, p. 37), el pueblo rescata los disfraces de la nada, el rico se viste de mendigo y el mendigo verdadero desaparece. Y entonces, como un cuadro de El Bosco, se desarrolla la escena en una fiesta donde todos cantan, beben y "bailan alborotando las calles y revoloteando en torno a los faroles" (Reyes, 1956, p. 38). Del ambiente cultural, da paso al escenario espacial, al emblemático río Manzanares, cuyo caudal parece extinguirse por lo que pide a la Sierra de Guadarrama que lo bañe nuevamente con sus nieves derretidas: "Persuádelos Guadarrama, cumbre de diamante" (Reyes, 1956, p. 44).

Ante la pobreza de creatividad, Reyes señala la reticencia madrileña ante la locura como nuevo tipo de creación, de la misma forma que anteriormente rechazó la locura de Goya. Insiste en que el alma se renueve, dado que los pintores y escritores del Madrid de aquella época no aceptaban los nuevos estilos: "Madrid no ha quiso recibir la comunión con la locura" (Reyes, 1956, p. 49). Aunado a lo que pudiera señalarse con el espíritu sentimental de la capital madrileña, habría que señalar los ensayos *Voces de las calles*, *Las roncás* y *Canción del amanecer*. Todos estos son textos descriptivos que aluden a la oralidad de la ciudad, ritmos, acentos y pronunciaciones que dan señal de identidad a los barrios madrileños. En *Voces de la calle* se puede percibir el ambiente y la experiencia de una memoria auditiva del paseante, mientras que en *Las roncás*, se describe a las mujeres portadoras de agua que abrazan el botijo al pecho y hablan con voz ronca y tienen un carácter fuerte. Por el contraste, en *Canción del amanecer*, la voz de una madre es dulce en un ambiente de color y sentimiento. "El ambiente se percibe con todo el cuerpo, con todos los sentidos" (Reyes, 1956, p. 79).

No podía faltar que Reyes describiera el ambiente de tertulias y de la intelectualidad madrileña. Para ilustrarlo de mejor manera, alude a *El curioso parlante*,

seudónimo de Mesonero Romanos, el genio tutelar de Madrid, quien anda en busca de la conversación, tan característica de Madrid. A toda la gente le gusta el cotilleo, independientemente de su grado de intelectualidad, pero se aviva más el gusto en aquellos sitios de reunión donde se congregan los personajes ilustres a conversar y a sostener grandes discusiones en torno a las reflexiones del día:

En Madrid, todo sitio público tiende a convertirse en Casino y Tertulia, en centro de curiosos parlantes. A veces, estos casinos no tienen más que un socio: en los bancos de los paseos, por ejemplo. Mas no importa, porque la tertulia va implícita en el curioso parlante, que la trae a cuestras por dondequiera, a modo de nuevo misterio teologal (Reyes, 1956, p. 69).

Como *El curioso parlante* que todo lo ve y todo lo cuenta, andar por las calles y detenerse a hablar parece ser una característica propia de los españoles; se ha convertido un "representativo de su ciudad en toda la fuerza de la palabra" (Reyes, 1956, p. 70).

Cierra el libro con dos retratos de figuras canónicas de la cultura española: Ramón del Valle Inclán y Francisco Giner de los Ríos. Cuestiones paradójicas vuelven a suscitarse ante figuras de gran envergadura en la literatura y el pensamiento español. En el caso de Valle Inclán, el quietismo estético que proclama se vuelve algo casi inadmisibile en un momento donde todo lo que acontece muestra prácticamente lo contrario: "¡y a todo, ante sus ojos, está moviéndose, pintándose, y borrándose, como los juegos de niños en la arena que decía Heráclito!" (Reyes, 1956, p. 73). En lo que se refiere a Francisco Giner de los Ríos, fundador del Instituto de Libre Enseñanza, sigue siendo una figura casi apostólica en el ámbito de una educación de por sí anacrónica.

Entre la crónica, el ensayo y el cuento, *Cartones de Madrid*, condensa las memorias del viajero que reco-

pila la mirada crítica de un Alfonso Reyes que con ojo acusoso desenmascara el oropel de una ciudad y ventila las verdades manifiestas en su cartografía urbana. En un despliegue de retazos sinestésicos, plagados de imágenes visuales, auditivas y de otros sentidos, nos sumerge en este itinerario por el centro de Madrid y nos da a conocer una fisonomía social que lejos de opacar su grandeza le otorga mayor calidad humana.

Referencias bibliográficas

- Corral, H. M. (1999). Las artes plásticas en Cartones de Madrid. En *Alfonso Reyes de cuerpo entero*. México: UANL.
- Katz Kaminsky, A. (1973). El calendario de Alfonso Reyes y una nota sobre Cartones de Madrid. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. (22) (1) (1973).
- Reyes, A. (2016). *Cartones de Madrid*. México: UANL.
- Reyes, A. (1955). *Historia documental de mis libros*. México: Universidad de México.

Pensar, narrar con los ojos

Eduardo Antonio Parra

Conozco a una artista visual-conceptual, que además es crítica de arte, cuyo anhelo es montar una exposición de cuadros vacíos. Según su idea, la muestra tendría marcos, es decir, bordes que no encerrarían imágenes visuales, sino textos extraídos de novelas, cuentos y poemas donde los autores hayan narrado las impresiones de sus personajes ante cuadros que sólo existen en el universo de la obra literaria en cuestión. No sé si ella haya leído los *Cartones de Madrid*, pero su proyecto bien podría derivar de las palabras que Alfonso Reyes coloca en la presentación de su pequeño tomo, dedicada "A mis amigos de México y de Madrid":

Recorred las salas de los museos: veréis que, invariablemente, la pobre gente ha dejado de ver los cuadros por leer los letreros que aparecen al pie. No se perdería mucho si se suprimieran los letreros. De igual modo, los hombres no se conforman con que los veamos; quieren, sobre todo, que los leamos.

Desde la primera vez que leí este breve texto introductorio, me pareció que la segunda frase citada rompía un poco con la coherencia de las ideas. ¿No habrá sido un *lapsus* de nuestro regiomontano universal? Me pregunté en esa ocasión hace casi dos décadas, ¿no habrá querido decir "no se perdería nada si se suprimieran los cuadros"? No, por supuesto. Mas, si así hubiera

sido, tal vez Alfonso Reyes se habría adelantado a su tiempo, como lo hizo en tantas otras cosas, estableciendo sintonía con ciertas concepciones contemporáneas sobre el arte. Por lo menos la habría establecido con la idea de mi amiga sobre una exposición de cuadros sin imágenes visuales, y daría una mayor cohesión lógica a la última oración del párrafo: "De igual modo, los hombres no se conforman con que los veamos; quieren, sobre todo, que los leamos."

Paisajes para ser leídos, retratos dibujados con letras, cuadros de costumbres coloreados a fuerza de pensamientos y reflexiones, *Cartones de Madrid* no es un libro de viajes, sino apenas un cuaderno de notas "hechas a media noche, rodando solo por esas posadas de Madrid", que representa al mismo tiempo una respuesta, o un remedio, a ese grito de nuestra civilización que, según el mismo Reyes, se queja de haber perdido los ojos. Una libreta de apuntes —como la de cualquier pintor— donde se plasma el asombro ante lo desconocido, pero familiar; ante lo extraño, pero reconocible; ante lo distinto que, sin embargo, presenta similitudes con lo propio. Porque al pasear por la capital de la Madre Patria o, como decían en otro tiempo, "la Metrópoli", aquel joven Alfonso sentía ese aire de familia que acaricia el rostro de cualquier latinoamericano que visita Madrid, como si el trazo de las calles y el dibujo de los edificios fuera información que llevamos en los genes. Reyes señala las diferencias, las aísla y reflexiona sobre ellas; y deja tácitas las similitudes en costumbres, actitudes y carácter con las de los mexicanos, seguro acaso de que sus lectores de este lado del océano las detectarán sin que haya necesidad de mencionarlas. ¿O no habrá pensado en las relaciones de los mexicanos con la muerte cuando escribe "Considerar la muerte con ojos familiares, ¿dónde se ha visto? Para el pueblo estoico, ir al cementerio es como una fiesta popular".

Una libreta de apuntes. Un cuaderno de ejercicios donde, además de aprender a pensar con los ojos, el joven

Reyes experimentaba con diversas formas conocidas del ensayo —él, a veces, los llamaba "artículos"— e inventaba nuevas, las enriquecía con estrategias y técnicas de la crónica y sentaba las bases para los cronistas y ensayistas que vendrían detrás. Es fácil imaginarlo aplanando las aceras con las suelas de sus zapatos, deteniéndose luego de escuchar el grito de una vendedora ambulante para contemplarla unos instantes y después seguir su caminata mientras piensa en lo que ha visto y en el mejor modo de expresarlo. ¿Seguir una estructura establecida de antemano? ¿Mostrar las generalidades para interpretarlas de inmediato y enseguida pasar a lo particular, en un enfoque cercano, encontrar ahí el detalle trágico o dramático, y después formular una pregunta retórica, poética, para finalizar con la referencia culta? Tal es el procedimiento del primer "cartón", el que lleva por título "Infierno de los ciegos". Procedimiento probado, convencional, que no vuelve a repetirse en ninguno más.

Se intuye que los *Cartones de Madrid* plasman las primeras impresiones de Alfonso Reyes ante algunos fenómenos que le mostraba la ciudad. No es posible saber en cuál orden los fue escribiendo, pero llama la atención el orden que eligió para que los leyéramos. Es curioso que inicie con lo que en su tiempo era considerado la escoria de la población: los ciegos, los baldados, los pordioseros, los monstruos. Si hubiera vivido en nuestro tiempo, Reyes habría tenido que reorganizar su libro, o de plano suprimir los primeros textos, ante la tiranía de lo políticamente correcto. Para su fortuna, vivió en su propia época y pudo ocuparse en primer término de lo que en Colombia —también ignorando la política correcta— llaman "desechables". No es raro. En la experiencia personal de quien esto escribe, lo primero que llama la atención en un país extraño son los mendigos, los baldados y los monstruos. Acaso se deba a que muchos de ellos están en la calle. Y las reacciones de cada viajero son distintas, si no opuestas. Recuerdo que, en el último

cambio de siglo, otro escritor y yo viajamos a Montevideo. Eran tiempos difíciles, de crisis económica brutal para los uruguayos. Cuando por la calle nos topamos con unos pedigueños rubios, de ojos azules y no mal vestidos, yo simplemente no pude creerles su condición. Al ver su piel rosada, sus cabellos dorados y sus ojos del color del cielo, sentí que querían engañarme. Pasé de largo. Mi compañero de viaje, por el contrario, se detuvo conmovido a darles unas monedas. Luego me dijo que ver a limosneros con tales características le había dado "harta lástima". Él tampoco había visto nunca un limosnero rubio que le hablara en perfecto español.

Reyes observa a los mendigos y los unifica con las calles de Madrid: "son un solo cuerpo arquitectónico: se avienen como dos ideas necesarias." Luego, como si las calles madrileñas sin ellos se convirtieran en un texto árido, añade: "Es su parte más sensible, la que comunica emoción." Empieza a leer la ciudad. Y nos hace leerla también. Nos ofrece un breve catálogo de ciegos mendicantes y en el siguiente texto, "La gloria de los mendigos", nos recuerda su prosapia literaria al abordar el tema del pícaro, ese engañador de transeúntes y patrones. Con un procedimiento más conceptual, erudito, transforma la mendicidad en un elemento esencial del carácter castizo; y en un tercer texto, "Teoría de los monstruos", nos recuerda que los grandes genios de la pintura española, Velázquez y Goya, prestaron tanta atención a los seres deformes que deambulaban por Madrid que los monstruos no sólo forman parte del paisaje urbano ni de la historia social de España, sino también de la historia de su cultura. Luego desliza una crítica amable, risueña, del carácter de los peninsulares:

Hay pueblos que tienen fortaleza de Rey: ríen de los deformes y les hacen representar escenas de travesura. Pasan junto al mal sin dolerse. Sienten la herida y la equivocan por cosquilleo. Ciudad infantil es ésta; porque el amor de lo absurdo forma parte del apetito destructor, y todos los niños son como Goethe niño, que arroja

por el balcón de su casa toda una alfarería de cocina. Despedazar el juguete y reír de la negación, he aquí la conciencia infantil.

No los llama insensibles, sino inmaduros. No los censura; condescendiente, sonríe ante ellos. Es la cortesía legendaria de Alfonso Reyes. ¿O quizás, al escribir estos textos iniciales, tenía en mente a los mendigos, baldados y monstruos de México y las reacciones que despiertan entre los mexicanos? En ninguno de los tres cartones hay alusión a la patria. No lo dice, pero es muy probable que escribiera con la mente llena de comparaciones, siguiendo la idea de "me reconozco en las diferencias".

Si no es así, ¿por qué entonces el siguiente cartón, "La fiesta nacional", aborda la celebración del día de muertos tan característica de nuestras tierras? Sería imposible que Alfonso Reyes hubiera plasmado esas escenas y reflexiones sin tener muy claro a México en la memoria. Pero la ya mencionada cortesía de Reyes le impide incluso contradecir a Francisco A. de Icaza, a quien cita, cuando éste afirma: "Asociar el amor y la muerte lo han hecho siempre los hombres; pero asociar la muerte y la risa, sólo un pueblo." ¿Y las calaveras de azúcar? ¿Y la calaca y la Catrina? El joven Alfonso se abstiene de sacarlas a colación. Escribe sobre Madrid, no sobre México. Ya los mexicanos entenderán cuando lean y harán sus propias asociaciones. Ahora se trata de mostrar las características de la Metrópoli, de escribir incluso en castellano castizo y de mostrar admiración por la gente que lo acoge: "He aquí un pueblo que no teme a la muerte. Más aún: se hombrea con ella".

Mi favorito entre todos los cartones siempre ha sido "El entierro de la sardina". Aunque plasma el cierre del carnaval en Madrid durante la segunda década del siglo anterior, podría pasar por una crónica contemporánea. Con paneos cinematográficos, escenas móviles, secuencias narrativas e imágenes vívidas y coloridas, el autor nos entrega al pueblo bajo de Madrid en pleno espectáculo. Al llevarse a cabo en un cementerio y al haber entre sus protagonistas mendigos, baldados y

monstruos, Alfonso Reyes anuda este cartón con los anteriores y otorga al libro unidad y dirección. Con su estilo a la vez descriptivo y analítico, narrativo y poético, anticipa además a los grandes cronistas mexicanos del siglo XX. Si no se cree, léase la siguiente cita y piénsese si no pudo escribirla décadas después, por ejemplo, Carlos Monsiváis:

La riqueza del carnaval plebeyo consiste en que es una creación. Aquí no se ha comprado el disfraz, ya hecho, en los almacenes, ni el que se disfraza quiere repetir siluetas de la historia. Aquí la mascarada ha brotado, como del ombligo de la tierra, del montón de los despojos, del bagazo de la ciudad, de la basura y del estiércol. Así es: del saco del trapero surge la creación del Carnaval. Y he aquí cómo esta sutilísima industria de recoger lo que otros tiran —fábula del sabio más sabio, o del más pobre, que todo es uno— halla por fin su justificación plena y estética el día en que el chico del arrabal, con un chispazo de fuego hereditario, se encaja hasta las orejas el hongo desgarrado, mete las piernas por las mangas de su blusa, se envuelve en un trapo habido a la limosna, y llega botando y girando hasta la Pradera del Carnaval.

Tras enfocarse en el paisaje social, en los coloridos cuadros callejeros, en el pueblo bajo, Reyes dedica los siguientes cartones al paisaje castellano y trata de ligarlo con el carácter madrileño en "El Manzanares" y en "Manzanares y Guadarrama". Extrae la prosapia literaria de ambos ríos, describe las funciones eróticas del primero —refugio de enamorados— y expresa algunas recomendaciones sobre urbanismo. Al hablar del Manzanares ("que habría que canalizar"), ¿habrá tenido tal vez una premonición sobre el río de su infancia en Monterrey, el Santa Catarina? Si bien el Santa Catarina en aquellos años llevaba caudal, en la actualidad, luego de haber sido canalizado, está tan falto de agua como el Manzanares que describe. Incluso, si Reyes cita a Quevedo que lo llama "aprendiz de río", nosotros

podríamos, con respecto al Santa Catarina, citar a Samuel Noyola cuando dice: "Regresé a ser sombra dantesca de ciudad/a llamar río un lecho de piedras."

En "El derecho a la locura", al abordar una exposición cubista de Diego Rivera en Madrid, Reyes formula un verdadero elogio de la novedad, de la renovación. "Ensayo sobre la riqueza de las naciones", resulta un intento fallido de relacionar el tipo y el valor de la moneda con el carácter de los ciudadanos, lo que devuelve a este texto a su condición de simple "apunte". Nos sorprende enseguida con tres cartones acústicos, una sobre los gritos y voces que se escuchan en las calles, otro sobre las modulaciones roncas de ciertas mujeres y el último sobre las palabras y canciones que las madres madrileñas dedican a sus hijos. En el primero, "Voces de la calle", aparece la nostalgia por la patria lejana:

En otro tiempo, por las calles de mi país, seguí atentamente las modificaciones de cierta tonada popular, al pasar de una esquina a otra. En mi casita de Fresno era rotunda, ondulante; en mi casita de Cedro, caricaturesca y angulosa; más allá, se opaca, se funde con otra, muere al fin.

En este cartón, en "Las roncas" y en "Canción de amanecer", el joven Alfonso se revela poseedor de un oído atento y agudo que, mientras recorre los ruidos cotidianos urbanos, nos presenta cuadros que anticipan las creaciones de algunos artistas contemporáneos en lo que se conoce ahora como arte sonoro, con el añadido de que nuestro autor complementa sus escenas con imágenes visuales nítidas y de gran colorido, como el de la madre amorosa que, en el balcón vecino, derrama ternura por su hijo pequeño. En los tres cartones predominan las figuras femeninas, que son el centro del siguiente, "La prueba platónica", donde Reyes recuerda un episodio de la vida de Sócrates, registrado por Platón, reflexiona sobre la belleza y enseguida la muestra a sus lectores encarnada en las

mujeres que pasean por las calles de Madrid. Un cartón en el que el joven cronista se hermana en el tiempo con la admiración que poetas como Lope, Góngora e incluso extranjeros como Boccaccio rinden admiración a la belleza femenina.

Cartones de Madrid es una galería, pero también un amplio muestrario de las una y mil maneras de encarar un género tan cambiante como el ensayo. De la estampa a la viñeta, del entremés al cuadro; de la descripción a la crónica; Alfonso Reyes demuestra en este volumen su dominio absoluto de las formas cuando sin ninguna pretensión aparente intenta conjugar narrativa, descripción y reflexión. Si, según los entendidos, nuestro Regiomontano Universal fue un poeta tan sólo solvente, si como narrador se distinguió por siempre quedarle a deber un poco a sus lectores, no hay duda de que, como ensayista, desde sus primeros escritos, se distinguió como uno de los grandes de la lengua. Era el género donde se hallaba más cómodo. Ninguna de las variantes del ensayo guardaba secretos para él.

Para demostrar lo anterior, *Cartones de Madrid* cierra con una tercia de perfiles, acaso los primeros ejercicios de lo que años más tarde serían *Retratos reales e imaginarios*. Mesonero Romanos, Ramón de Valle Inclán y Francisco Giner de los Ríos aparecen en ellos vivos, fundidos con la esencia cultural de Madrid, imbricados con su carácter e idiosincrasia. Entre ellos, en "Valle Inclán, teólogo", el joven Reyes sugiere de dónde surgió la necesidad de escribir este libro —de maravillarse ante una escena—. Expresa, asimismo, lo que tal vez ha sido el procedimiento empleado en todos los apuntes que integran el volumen, donde la pluma deviene pincel y el pincel escribe como pluma, al grado de que cada uno de sus cartones podrían formar parte de la exposición ideal mencionada al principio de estas líneas:

Don Ramón es una figura rudimental, de fácil contorno: el mirarlo incita a dibujarlo: con dos circulitos y unas cuantas rayas verticales queda hecha su cara (quevedos y barbas); y con cuatro rectas y una curva, su

mano derecha (índice, cordial, anular, meñique y pulgar). Cara y mano: lo demás no existe, o es sólo un ligero sustentáculo para esa cara y esa mano. De hecho, nada más necesita el maestro definidor: la cara es el dogma, y la mano es el comentario.

Realizado el primer apunte, el retrato completo, sólo resta agregarle sonido, color y movimiento:

... una vez traspuesto el preámbulo, sus ojos comienzan a centellear; su voz se torna cálida, y su mano de cera, más elocuente aún que sus palabras, dibuja y discurre continuamente una curva rítmica, isócrona, trascendental. La mano va y viene. Por momentos, el índice parece alargarse para apoyar un corolario que se quiere escapar. Otras veces, se despliega aquella larga aleta de pez y azota el aire, o bien se ostenta como un plano de proyección para las ideas. Lanzadera metafísica, la mano va y viene. La cara es fecunda como una cifra, y la mano desmadeja las infinitas connotaciones de la cara.

Cartones de Madrid: entre lo bello y lo sublime

Arcelia Lara Covarrubias

Alfonso Reyes y Madrid

Tras una breve estadía en Francia en la que Alfonso Reyes atendió un encargo diplomático menor, viaja a España; pasa un breve tiempo en San Sebastián y decide ir a Madrid a probar suerte. Su estancia en la capital española duró una década: de 1914 a 1924. Los primeros años vivía “en pleno *Lazarillo de Tormes*” (Reyes, 2010, p. 14). Para vencer las penurias económicas tomó múltiples encargos sostenidos por la sola fuerza de su pluma. Por recomendación del pintor Ángel Zárraga, Reyes comenzó a frecuentar el Ateneo de Madrid, donde conoció “geniecillos indiscretos” (Reyes, 1990, p. 170), y del trato con algunos de éstos fue dándose a conocer.

Federico de Onís, con quien se carteaba desde México en la época de la Escuela de Altos Estudios de México, presentó a Alfonso Reyes en el Centro de Estudios Históricos, donde le pidieron que preparase un tomo sobre Juan Ruiz de Alarcón para “La Lectura”. Ramón Menéndez Pidal, director del Centro, incluyó a Reyes en la sección de Filología. De esta fecha son los trabajos publicados en la *Revista de Filología Española*, en *Revue Hispanique* de París y en *Boletín de la Real Academia*. A la par de sus trabajos en el Centro de

Estudios Históricos, Reyes escribía para *España* y el *Imparcial*, en este diario junto con Martín Luis Guzmán publicaba crítica de cine bajo el seudónimo "Fósforo". En el diario *El Sol*, fundado por Ortega y Gasset, tenía una vez a la semana una página dedicada a historia y geografía, y por encargo de Calleja hizo traducciones y ediciones populares de clásicos. La carga de trabajo hacía que frecuentemente escribiera a vuelapluma, de ahí que dijera que estaba haciendo trabajo de "galeote literario" (Garcíadiego, 2009, p. 66); algunos artículos, incluso, no los firmaba con su nombre.

En la primera y la segunda décadas del siglo XX Madrid estaba poblado de celebridades de la literatura y el arte; era, como decía Reyes, la "edad de plata" (Garcíadiego, 2009, p. 49); pues, si hubo un "siglo de oro" en el que lució el ingenio y la creatividad, éste no le iba a la zaga, juntaba tres generaciones literarias de gran valía: la del 98, la del 900 y la del 27. Con estos escritores Alfonso Reyes mantuvo una amistad que fue, en palabras de Arturo Souto, "vivencia de juventud, principio ético y vocación de cultura" (1997, p. 551). Tan asimilado estaba a los intelectuales del momento que José Gaos llegó a pensar en su nacionalidad ibérica:

... tan partícipe, pues, y de tal manera, en las empresas relevantes de la inteligencia española de aquellos años, que sospecho que muchos compañeros teníamos a Alfonso Reyes por uno de los más jóvenes, pero ya mejor reputados maestros españoles de las últimas generaciones (Enríquez Perea, 1990, p. 212).

A pesar de la carga de trabajo se dio tiempo para su obra creativa; de ésta, que Reyes llama su primera etapa madrileña, son *Visión de Anáhuac*, 1915; *El suicida*, 7 de abril de 1917; y *Cartones de Madrid*, agosto de 1917.

A primera vista los *Cartones de Madrid* se encuentran entre la crónica y la caricatura política. Sin embargo, en una revisión más cuidadosa cualquier rasgo periodís-

tico va desvaneciéndose para mostrarnos su naturaleza eminentemente ensayística: su propósito indica más una reelaboración literaria de antiguos especímenes españoles dispuesta a promover emociones estéticas que a informar o generar opinión sobre los hechos del momento. Los *Cartones...* ostentan, eso sí, ciertas cualidades recogidas de la impresión del día y de la mirada crítica de los caricaturistas.

No hay que creerle del todo a Reyes cuando dice que su obra no es más que un "cuaderno de notas y rápidos trazos, testimonio de lo más superficial que he visto en Madrid" (1995, p. 47); pues, aunque efectivamente la brevedad de los textos pareciera destacar cierto estilo impresionista de líneas básicas, en ese gesto está indicada toda una estética, y, por otro lado, los modelos de este ramillete de estampas de españoles corroídos por la dura vida no son, ni de lejos, superficiales. Con razón dice Paulette Patout que "admiraba hasta tal punto la pintura que algunos de sus ensayos-poemas son verdaderamente cuadros" (2009, p. 336). Los *Cartones de Madrid* semejan un álbum de adefesios en los que se aprecia un determinado carácter ibérico en el que el Renacimiento ya se había detenido y que, acaso, viene de todavía más lejos, del medioevo. Los protagonistas de los *Cartones...* distan mucho de ser "primeros prejuicios de la retina" (1995, p. 47); Reyes, cuyo encuentro con el mundo hispánico ha de rastrearse en su cultura literaria, toma personajes ya presentados en las obras clásicas de la lengua, reconocidos en las calles madrileñas y reelaborados en nuevo formato literario. Lo que muy probablemente retomó de la España de las primeras décadas del siglo XX fue el interés crítico de la Generación del 98 y la expresión ensayística del novecentismo.

Entre las filas del noventaiochismo —los más destacados: Benavente, Azorín, Valle-Inclán, Unamuno, Machado, Maeztu y Baroja— surgió la crítica a la pretendida grandeza hispánica y se delató la fragmentación de la unidad lingüística, religiosa y cultural que

llevaría a una crisis en la que se había perdido el sentido absoluto del hombre y la sociedad. Ante la imagen oficial de una España que vive de sus glorias pasadas, la Generación del 98 —esa “pléyade improvisada y callejera, hija de su propia desesperación” (1995, p. 90), según el bautismo que le da Reyes— opone un retrato más arraigado en el verdadero pueblo, despojado del colorido localista; su búsqueda de la identidad hispánica nada tiene que ver con los señuelos imperia-listas anquilosados; por el contrario, la aridez del paisaje castellano, así como la cultura y la lengua populares son las notas que mejor expresan ese ser español.

En *Cartones de Madrid* se aprecia la impronta de estos autores en el interés por los personajes populares, ésos que la literatura ya nos había dado a conocer con el Arcipreste de Hita: “Cuando el héroe de la gesta llama a todos «los bachilleres pobres», o cuando el poeta moderno increpa a los «muertos-de-hambre de toda la España», tratan ambos de encauzar para algún objeto superior aquella energía gastada en regatearse el sustento”, primero, y con la picaresca, después: “El hambrón se echa migas en las barbas para hacer creer que ha comido, y trae los pantalones raídos bajo la capa. A la Novela Española, imagen de esta trabajosa vida, han podido llamarla, sin hipérbole, la epopeya del hambre” (Reyes, 1995, p. 51). Los personajes de los *Cartones* son heroicos en la perspectiva paródica de don Quijote; cargan el signo de su tiempo, desencajados, hambrientos casi hasta la locura. ¡La epopeya del hambre! La verdadera gesta ibérica es la del pueblo; su grial, el pan de cada día.

Leer los *Cartones* es asistir a un desfile de modelos españoles que se nutre de ciegos, mendigos, deformes, mujeres bravías, seres carnavalescos y parlantes; el aire de familia está en su asimilación a los medios más miserables, los de la España negra solanesca, porque “el mendigo y la calle de Madrid son un solo cuerpo arquitectónico: se avienen como dos ideas necesarias” (49). Esta obra es una revisitación a los tipos

hispánicos ya conocidos en las páginas de la literatura; Reyes, cual Cervantes moderno, recupera viejos cartapacios que aparecerán en sus ensayos. El endémico realismo español, aunque en momentos muestra un enfático interés social por los tipos populares, responde a una estética burguesa en la que la razón trabaja a favor de la unidad formal y de la explicación histórica: la esfera artística está delimitada por normas fijas, preestablecidas y aceptadas. Los *Cartones* no sigue ese camino; se desconocen las instancias que soportaban el mundo, la moral y el arte, y cada ensayo traza su propia ruta en la que lo feo rompe con las fronteras realistas y aspira a descubrir en las experiencias límite de lo monstruoso un mundo interior inexplorado. La fealdad no es la antítesis de la belleza, sino uno de sus momentos: como estadio larval de lo bello se manifiesta en lo *informe*; como degradación, se expresa en lo *deforme*.

En los *Cartones* conocemos el Madrid profundo, el furor arrabalero, atroz, digno de los *Caprichos* de Goya: “y en sus cuadros negros, aquellos viejos de cara zorruna parecen sonreír con una alegría imperdonable: la alegría de sentirse horribles, de ser pesadillas, endriagos” (57). Entre personaje literario y figura pictórica hay una solidaridad que emana del mismo ímpetu de rebeldía ante el convencionalismo de la representación. Según la propuesta kantiana, sublime es todo lo que se expresa por ausencia, precariedad o extravío de la forma y llama la atención porque no sigue las normas del arte bello; por el contrario, destaca “su resistencia contra el interés de los sentidos” (Kant, 2010, p. 395) y, por tanto, nos obliga a “pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas” (396). De ahí que el filósofo encuentre en la grandeza un rasgo sublime; pues al crecer se desdibujan los límites a los que estaba sujeta una representación y cae en la desmesura. Lo monstruoso, una forma de lo sublime, “niega el fin que constituye su propio concepto” (381). Los seres

goyescos son monstruosos porque siendo hombres su cara se distorsiona hacia la del zorro; la sonrisa, que manifiesta la aquiescencia del alma, se vuelve un gesto imperdonable porque emana precisamente de la satisfacción de lo horrible, lo que es capaz de perturbar el sueño, personaje de una fábula macabra que combina lo humano con la animalidad. En los tipos españoles siempre hay algo adefésico: son sublimes porque lejos de seguir una línea de composición, se dispersan hacia lo pluriforme, despliegan su naturaleza pandemónica.

Se diría que en *Cartones de Madrid* Alfonso Reyes trabaja una estética del adefesio. ¿Qué habría de entenderse por tal? Según la Real Academia Española, adefesio es una "persona o cosa ridícula, extravagante o muy fea" (1992); en este sentido, sería sinónimo de grotesco. Se usa también para todo "despropósito, disparate o extravagancia", principalmente en el vestido, aunque no solamente. El origen de la palabra, indica Corominas (1997), se registra en 1555 con la expresión "hablar ad Efesios" (que viene del latín *ad Ephesios*), esto es, hablar "de balde", sin ser escuchado. Este significado emana de la carta de san Pablo a los Efesios, pueblo de Asia menor, de costumbres licenciosas que no estaba dispuesto a seguir el estrecho camino del dogma, de ahí que el discurso del apóstol resultase inútil. Esta nota histórica resulta reveladora porque nos lleva de un carácter aplicado al absurdo o disparate en la forma de vestir o en los rasgos físicos de las personas a un modo de ser renuente a la regla. El adefesio es ante todo un ser herético que, por no ajustarse a las "buenas costumbres", cae en desmesura. Desde esta perspectiva podríamos establecer la sinonimia de la palabra con lo monstruoso, con lo siniestro.

Ahora bien, a Reyes no le bastó con entresacar adefesios de la tradición literaria hispánica, sino que los recreó y los reinsertó en el mundo de las letras. En la "Teoría de los monstruos" se exponen los dos caminos para representar lo sublime (monstruoso):

El paseante de los barrios bajos tropieza, acaso, con una teoría de deformes. Comienza por contemplar a lo Velázquez, con aristocrática atención, un monstruo, dos monstruos, tres. Ve pasar enanos, hombres con brazos diminutos o con piernas abstractas, caras que recuerdan pajarracos y pupilas color de nube. Al cabo, la frecuencia de la impresión se dilata en estado de ánimo. Ya no cree haber visto algunos monstruos, sino una vida monstruosa. Ahonda de Velázquez hacia Goya. La existencia misma va cobrando entonces aspecto de fracaso, la línea recta gesticula, el mundo está mal acabado. Y nace así un pesimismo hueco y sin dogma: un pesimismo de los ojos, del tacto, de todo el sentido muscular (53).

El primer método, el de Velázquez, consiste en poner a los monstruos en un mundo regular, delimitado, como una aberración excepcional de la naturaleza. El segundo método es el de Goya, quien partiendo de la proliferación de estos seres, termina por entender que el mundo todo es monstruoso. A este propósito nótese los seres que desfilan en el párrafo: enanos, hombres con brazos diminutos, ejemplares cuyo trastorno de magnitud deriva en cambio de la proporción, en deformidad, igual que las caras semejantes a pajarracos (dos órdenes amalgamados); pero también se encuentran hombres con *piernas abstractas* y *pupilas color de nube*, y aquí la indicación alude al estilo pictórico, la abstracción y lo nebuloso podrían estar dibujados de manera vaporosa, propensa a desvanecerse; el temblor del trazo difuminado es también vacilación de la regularidad. No sólo los adefesios son monstruosos, la técnica de su representación también lo es, porque "la línea recta gesticula". Estamos ante un mundo informe (mal acabado), que no encuentra su forma definitiva y que, por eso, cae en una manifestación de lo sublime, lo que no se sujeta a límites, lo que vive fuera de cualquier demarcación.

La literatura española medieval y renacentista, y aún la posterior, engendró modelos hispánicos grotescos; incluso, en el medioevo era frecuente que a la deformación

física se asociaran los vicios, como una representación que hace derivar de lo malo lo feo; de ahí su carácter moral. La otra vertiente era la sociológica; en ella los seres contrahechos cargaban en su fealdad los desvíos de la sociedad a la que pertenecían. Alfonso Reyes, en cambio, sigue los pasos de Goya; no es extraño que en “El derecho a la locura” se duela del realismo que ha cultivado España y de que el cubismo, aunque con brotes constantes, sea frecuentemente olvidado. Al entresacar personajes de la literatura española, Reyes los destierra de su mundo cuyo fundamento moral o social los sostenía como anormalidades y les da un espacio propio.

Si para elegir el corpus de tipos españoles Reyes siguió un criterio solanesco y noventaiochista; para insertarlos en un *topos* textual específico, se guió más por la ruta goyesca y del novecentismo. Una de las características de esta generación es que sus integrantes, en principio, no son escritores —salvo Gabriel Miró—, sino que vienen de alguna disciplina del saber, como la filosofía (Francisco Giner de los Ríos y José Ortega y Gasset), el derecho (Ramón Pérez de Ayala y Eugenio d’Ors) y la medicina (Gregorio Marañón y Santiago Ramón y Cajal). Dos miembros representan una excepción puesto que ellos sí se desempeñan profesionalmente en campos aledaños a la literatura: Ramón Gómez de la Serna (periodismo) y Rafael Cansinos Assens (lingüística y crítica literaria). El dato es significativo porque el género en el que el novecentismo se manifestó más prolíficamente fue el ensayo, que brindaba la posibilidad de exponer a la vez que opinar. Así, los saberes de un área del conocimiento podían aplicarse a la recreación de determinados contenidos; la reinterpretación de los mitos españoles, por ejemplo, en Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo* o el análisis de don Juan mediante la endocrinología con Gregorio Marañón.

Quizás la diferencia fundamental entre este tipo de ensayo y el de Alfonso Reyes, por lo menos en los *Cartones de Madrid*, radica en que los españoles escri-

bían utilitariamente, esto es, elegían esta forma textual porque les permitía abordar sus disciplinas sin los compromisos académicos del discurso científico y con la posibilidad de aportar un punto de vista personal. El alfonsino, en cambio, ve en el ensayo una manera de reconstruir el pensamiento mediante la palabra; si presenta reflexiones o argumentos es sólo como recreación; el ensayista —apunta Escalante— “simulando razonar, en realidad lo que hace es emplear simulacros de razonamientos, en lugar de aplicar procedimientos lógicos, hace como si los aplicara” (2015, p. 286). En este tipo ensayístico es inútil buscar desarrollos cuya coherencia reposa en la lógica o en la textualidad; se trata, más bien, de indicar los posibles rincones y atajos de un tema. A propósito de *El plano oblicuo* dice López Velarde: “Estamos seguros de que seguirá dándonos, como hasta aquí, el esqueleto de la idea y la emoción palpable, la vitrina en que sueñan las materias grises y el tallo en que respiran los cinco sentidos” (1990, p. 552). En efecto, los *Cartones* debieron cumplir con las expectativas del poeta, pues, tanto idea como sentido conforman en ellos una fina urdimbre expresiva.

En “El entierro de la sardina”, Reyes anota un par de frases que acaso funcionen como indicación de lo que hay que entender por ensayo:

Pero nada es mejor que acatar, en sí misma, esta ideación deshinchada del hombre que se regocija. ¿Ni quién seguirá las cabriolas que hace con el alma y con el cuerpo este pueblo genial? Aquí los saltos animales de la risa y las sacudidas del pataleo; aquí la gracia bronca, el gesto muñeco y la canción del *taratachumba* (59).

La ensayística no encadena silogísticamente las ideas, sino que las va transitando de manera “deshinchada”, no hay linealidad metódica sino rodeos, cabriolas que involucran no sólo la razón sino también los sentidos, la presencia tangible del cuerpo. Su núcleo

constelante se encuentra en cierta orientación de la sensibilidad ante el asunto a considerar; la unidad de su sentido no radica en los oficios del entendimiento, sino en el *tempo* que reúne elementos heterogéneos en una intuición. Ni siquiera los componentes muestran consistencia lógica; notemos que la atribución está puesta a manera de oxímoron: la gracia, de suyo delicada, se vuelve bronca; el gesto, *quántum* de la movilidad facial, se fija en una afectación (en los muñecos, como en las máscaras, la expresión sirve para caracterizar un temperamento); la canción, por muy elemental que sea, sigue un esquema melódico del que el *taratachumba* parece estar desprovisto.

Si no es la disciplina de referencia ni el despliegue de una idea, cabe preguntarse cuál es el criterio que unifica material tan diverso, y en "El derecho a la locura" pareciera respondernos: "unos objetos, unas emociones, unos sentidos influyen en otros, dando una impresión total, envolvente, de nuestra actividad psicológica" (68). En el ensayo el centro de gravedad es la voz enunciativa; la subjetividad del autor funciona como criterio unificador. Siguiendo a Escalante, a diferencia del tratado cuyo fundamento se encuentra en la ley y del saber popular que se enuncia desde un pretendido anonimato, "el ensayo suscribe un punto de vista; arriesga una enunciación en primera persona" (2015, p. 263). El yo ensayístico es también una construcción que puede o no delatarse gramaticalmente, cuya mirada goza de coherencia perceptiva y anímica. El ensayo resulta ser un medio hospitalario para los adefesios; se establece una solidaridad entre los métodos constructivos de este tipo textual y los de los personajes grotescos que lo habitan.

La estética de la instantánea

Si del Novecentismo Alfonso Reyes retomó el cultivo del ensayo, y de la Generación del 98 el espíritu crítico,

no fue menos importante el influjo que tuvo de éstos respecto de la renovación estética de la prosa en contraste con la expresión realista: los noventaiochistas oponen a la afectación léxica, la espontaneidad del lenguaje castizo; al enunciado de largo aliento, la frase corta y rítmica; a las complicaciones sintácticas, la sencillez y la simetría; al análisis detallado, el rápido impresionismo; y, en fin, a la pretensión de objetividad, la deliberada perspectiva del sujeto.

No hay que pensar, sin embargo, que el interés de Reyes por la prosa como elaboración poética se inaugura en sus años madrileños. Desde su época de bachiller, toma en cuenta la recomendación de Pedro Henríquez Ureña de que se dedicara más a la prosa, según apunta Reyes, "como parte de mi aprendizaje y para habituarme a buscar la forma de mis expresiones no exclusivamente poéticas" (1990, p. 154). La idea de la prosa como producto artísticamente logrado no es natural, sino una conclusión lentamente reflexionada. A esta primera inquietud de Reyes, se le suma la influencia de sus lecturas españolas (Azorín, Valle-Inclán y Gómez de la Serna). La premura para cumplir con sus compromisos en revistas y periódicos ayudó a que fuera depurando su prosa para adoptar "un estilo incisivo y corto", al que llama "estética de la «instantánea»" (1990, p. 173). Su amistad con Azorín contribuyó a despojarse "de cierta pesadez juvenil" (Perea, 2003, p. 5) y, ya por contagio, ya por homenaje, la obra alfoncina comienza a seguir los pasos del maestro. Luis Rius apunta al respecto:

Alguna otra vez, contagio involuntario, irremediable si consideramos la devoción azoriniana de Reyes y, desde luego, el peculiarísimo y pegadizo estilo de Azorín, a cuya interpretación se arriesga también Reyes en más de una ocasión, con la fortuna que de su penetración crítica era de esperar (1997, p. 508).

El cuidado formal de la prosa —al igual que el de verso— involucra un fino tejido frástico; su ritmo —a diferencia del lírico— involucra una técnica específica, pues se ejecuta a la par que la reflexión.

En los *Cartones de Madrid* la expresión prosística no es, por supuesto, un producto espontáneo, sino cuidadosamente trabajado. En su disposición rítmica conviene distinguir los recursos que toma prestados del verso y los que corresponden a la prosa. Entre los primeros encontramos aliteraciones, exclamaciones y estancias melódicas a base de frases cortas. En “La gloria de los mendigos” se encuentran las siguientes palabras: “Pero la picaresca perdura, y la picardía suprema sigue practicándose alegremente” (51), cuya lectura en voz alta indica un redoble por la repetición de la *p*: *pe, pi, pe, pi, pre, pra*; la pobreza señalada en el significado se pronuncia con insistencia percusiva. A veces la repetición no se limita a un sonido o a una sílaba sino que constituye un juego de palabras; por ejemplo, “instantes de intuición” (67) para referirse al impulso creativo del pintor cubista, como un “ansia de moverse”. La riqueza sonora se encuentra como asunto bajo diferentes manifestaciones: el registro popular, pregones, coplas. En “Voces de la calle” la coloratura vocal se confabula con la sintaxis y el significado, como puede verse a continuación: “el lunes, picante, oportuno, la voz gruesa; el jueves, escuálido, inservible, con un cuchillito de voz que taladra el tímpano” (73). Nótese que la frase puede dividirse en dos, en lo que pasa el lunes y el jueves, la construcción gramatical es idéntica: el día (el lunes/ el jueves) con dos cualidades yuxtapuestas (picante, oportuno/ escuálido, inservible) y el estilo de la canción (voz gruesa/ con un cuchillito de voz que taladra el tímpano). El inicio de la semana se manifiesta vigoroso (aliteración en *o* en *oportuno* y *voz*), como vibración de tuba; el transcurso del tiempo hace que la copla vaya disminuyendo (aliteración en *i* en *inservible*, *cuchillito*, *tímpano*) y suene como un flautín.

En los ensayos alfonsinos suele encontrarse expresiones exclamativas. En “El derecho a la locura” leemos: “Sin ánimos nuevos de locura, pararía la tierra, cerrarían sus ojos las estrellas. ¡Las estrellas! A riesgo de que se adormezcan, hay que sorprenderlas todas las noches con iluminaciones nuevas” (69). La exclamación interrumpe el hilo del discurso como si se suspendiera para suspirar, mas no retoma el asunto que venía tratando, sino que le da un giro: en este ensayo se habla del loco impulso cubista que en primavera se imprime en el vestido de las españolas y de su necesidad de revitalizar el mundo y mantener vivas las estrellas, y su solo recuerdo le arranca un suspiro (haciendo duplicación con el antecedente) y cambia de tema, como si entre la esfera femenina y la estelar se estableciese una contigüidad espontánea.

Un uso enfático de la exclamación, antecedita por preguntas retóricas lo encontramos en “Manzanares y Guadarrama”:

Entonces, ¿por qué hay almas rudas y voces roncadas?
¿Por qué hay chiste insulto y carcajada procaz? ¿Por qué hay, subrepticia, sorda, inequívoca, una corriente de odio a la belleza? ¿Por qué una gran parte de la gente tiene siempre “el aire de estar de vuelta”? ¿Por qué el provocar en ellos una nueva curiosidad —gusto de la vida— es incomodarlos, “darles la lata”? ¡Oh, meses de infierno! ¡Visceras y estiércol y sangre sobre la tierra! ¡Ola de vida perezosa, ola chocarrera, Manzanares, maldito seas! ¡Parodia escasa, agua picaresca, maldita seas! (63).

La entonación de las interrogaciones, igual que su extensión, va en aumento hasta terminar en una serie de exclamaciones, semejante al inicio del llanto. Más que duda verdadera, cada pregunta señala un reclamo que culmina con el aliento exacerbado de las maldiciones. En este caso el ritmo es una indicación directa del sentido: a pesar del paisaje fino, de ciertos prados humedecidos por el Guadarrama, del “Madrid posible”,

el carácter de los españoles de la ciudad se inclina a la grosería y la hosquedad.

Otro recurso que poetiza la prosa y que la acerca al verso es el uso de la frase corta. En los *Cartones*, según Paulette Patout, encontramos "el «poema en prosa» bastante breve, en la tradición de Baudelaire y de Mallarmé" (2009, p. 135). En "Canción del amanecer", por ejemplo, encontramos cinco oraciones sumamente breves: "Canta, canta la clara voz. El sueño entra y sale. Abro los ojos. Cierro los ojos. Bailan unas moscas en la luz" (77). La expresión se niega a fluir, avanza a pasos cortos, líricos, imita la fragmentación del verso, pareciera un ejemplo del canto del que nos ha estado hablando. En "La prueba platónica" la extensión va, paulatinamente, aumentando:

Calle de Alcalá o Toledo. Mujeres rudas o finas. Todas hermosas. Una tras otra, con frecuencia desesperante. Ritmo inagotable, melodía de ojos y cabelleras, marcha infinita de los pies. Un mareo, una fuga general de deseos, hasta que no os quedáis fríos y perfectos, como el mismo cristal (78-79).

Las primeras tres frases, que no alcanzan la completud de la oración, son trazos rápidos; la cuarta, un poco más extensa, está conformada por una enumeración que pareciera estar rítmicamente contagiada de las anteriores; la quinta comienza con el mismo esquema de la anterior (un par de enumeraciones), pero culmina con una forma gramatical más identificable. Del inicio a la cuarta frase el ojo se ha detenido en las mujeres hermosas de toda España —Alcalá o Toledo se mencionan sólo a manera de ejemplo—, y en el cierre hay un cambio de interés al volver hacia el espectador; así, extensión, ritmo y foco quedan divididos. El lector de este ensayo podría preguntarse por qué unas mujeres capaces de representar el avance ascendente de la belleza, según Platón, aparecen al lado de los adefesios. ¿Será que la multiplicación de la hermosura resulta tan abrumador que cae en lo mons-

truoso? Tal parece que sí, pues según el remate, es capaz de movilizar deseos, dejar mareados y congelar a quienes presencian tal desfile. La extensión, la disposición frástica, el viraje del enfoque parecen indicar el salto de lo bello a lo sublime, de la armonía femenina a la desmesura reflejada en los arrebatos de los hombres que las admiran.

Enumerar no sólo responde a la intención linneana de presentar la variedad de las especies; en algunas ocasiones las frases se juxtaponen sintácticamente pero la relación semántica que se establece es de simetría, como en "Las roncas", quienes "hacen corro para comadrear, hablan de tarabilla, carcomiendo todas las palabras, a pie quebrado, transformando las consonantes para tropezar menos con ellas, con instinto y natural majeza" (75), en donde "hablar de tarabilla" sirve de base a las siguientes tres frases, pues el contenido es el mismo: la celeridad ganada por la supresión de sonidos, esto es, carcomer palabras, hablar a pie quebrado y transformar consonantes tienen el mismo sentido que su antecedente. Tal pareciera que a Reyes no le interesa catalogar —tal sería el oficio de la enumeración— sino incluir un motivo semántico que le sugiere distintas variaciones. El ritmo de la cita anterior se enlaza con la frase inicial del siguiente párrafo: "Y hablan ronco, ronco, echando del busto una voz tan brava que nos desconcierta y nos turba", cuyo sentido se distribuye también simétricamente, pues hablar ronco y echar una voz brava tienen gran parecido semico. A su vez, esta frase se liga con la anterior, en la que se ha dicho que "hablan con instinto y natural majeza" y destaca, ya no la articulación específica de estas mujeres, sino la intención y postura con que lo hacen. En la composición simétrica del ensayo el autor se niega a desarrollar o explicar una idea o a completar una descripción; la intención es recrear líricamente un tema, hacer un despliegue de sus posibilidades expresivas.

Afectando unidades mayores a la frase o, incluso, a la estancia, se encuentra una cadencia rítmica que arrastra todo el texto, como sucede con el estribillo. En

"La fiesta nacional" se introduce la frase "He aquí un pueblo que no teme a la muerte. Más aún se hombrea con ella" (56), que luego se repetirá hacia el final del ensayo. La primera aparición surte el efecto de síntesis de lo que se ha venido tratando, la forma jocosa de convivir con la muerte; en la segunda, funciona más como recordatorio del asunto general. Reyes se cuida de que los artilugios propios del verso que integra a su prosa no sean tan insistentes que obnubilen el entendimiento, sino que su uso se liga con la intención de señalar un ritmo en el flujo del pensamiento. Así, el estribillo sólo se repite una vez, multiplicarlo llevaría al lector a un lirismo que le haría distraerse del tema. Con una leve variación en "Canción de amanecer" se encuentra la frase "el sueño entra y sale por los ojos" (76) al inicio del texto y se retoma al final, omitiendo "por los ojos" y dejando una sensación de circularidad auditiva.

Las figuras de los adefesios

Además de los recursos rítmicos, la prosa como elaboración poética puede presentar ciertas preferencias retóricas orientadas al contenido, que van desde las elecciones léxicas hasta las que afectan el significado o el sentido del discurso. No es difícil caracterizar el registro de los *Cartones de Madrid*, pues Reyes suele escribir en un español estándar, sin impostaciones ni salidas de tono con palabras técnicas o de color local. Su interés por las frases comunes, por los giros del pueblo, es muy marcado; no por eso, sin embargo, adopta esta manera como suya. En el grupo de ensayos en los que nos hemos detenido se nota un énfasis hacia el aspecto sonoro, no sólo el de la lengua, sino de la música, de los ruidos y de sus formas mestizas como el regaño, el alarido y la amenaza. En "El entierro de la sardina" dice: "Aquí el grito loco y lírico, la palabra sin contenido racional, tecnicismo de la extravagancia" (59) y podemos apreciar que hay una mezcla entre lo

más salvaje y lo más fino, el sonido loco y lírico a la vez, la voz (articulada) ayuna de significado (palabra sin contenido racional), en fin, el "tecnicismo de la extravagancia", nominación que condensa lo anterior.

Tres ensayos de los *Cartones* se centran específicamente en las expresiones populares: "Voces de la calle", "Las roncás" y "Canción del amanecer"; en los que aborda los pregones, una variante dialectal y los cantos de las madres a sus hijos. Estos motivos sonoros alternan con citas de coplas u obras literarias (de Juan Ruiz de Alarcón, Quevedo, Tirso de Molina, Tomás de Naharro, José de Espronceda y Góngora). Si requiere que la voz del pueblo se escuche, el recurso que se utiliza es dar el turno directamente; en "Canción del amanecer" escuchamos a una mujer que amenaza a su crío: "—¡Te voy a dar en el culo!" (76). En "El entierro de la sardina" dice: "He oído a un muchacho gritar a otro que llevaba una máscara de burro: / —¡Eh, tú, cabeza de ópera! / Dejo la exégesis a los maliciosos" (59), donde además de la frase se encuentra una introducción para dar contexto y después, un comentario, al estilo de los apartes del teatro, éste se dice de manera enigmática y burlona, pues el sentido de la alocución es muy oscuro.

Otra característica muy notable de los *Cartones de Madrid* es el uso de figuras retóricas que tienen que ver con la manera de referir, determinar o calificar los asuntos y cuyo nombre genérico podría ser el de atribución: entre otras se encuentran el adjetivo, el oxímoron, la sinestesia, la prosopopeya, la comparación y la denominación. Los tropos atributivos encuentran su criterio de grupo en la posibilidad que tienen de ilustrar la representación que hacemos de las cosas; de ellos podría decirse, propongo, lo que de los juicios kantianos: los hay analíticos, si mencionan algún rasgo constitutivo o que se asocia naturalmente al sustantivo y al que se llega mediante su análisis, y sintéticos, cuando agregan algo que no está en el nombre y que aumenta nuestro conocimiento de él. Por ejemplo, en

"El infierno de los ciegos", Reyes cuenta que el ciego de Carretas dice una frase "con una crueldad castiza y rancia" (49), y aquí el conocimiento aumentado no se relaciona con la crueldad sino con la idiosincrasia española: lo castizo se menciona como una cuestión tradicional, que tiene que ver con la patria, con la raza, pero que inmediatamente se matiza, pues, además es rancia, es decir, se trata de algo muy historiado, pero también se asocia a los alimentos que se descomponen. Páginas adelante, en "El entierro de la sardina", Reyes califica el espectáculo carnavalesco, delirante, como "crudo y castizo" (59), que nos trae el recuerdo de lo que nos había dicho sobre los ciegos, y notamos que paulatinamente se va formando una representación de cierto carácter hispánico arisco y bárbaro, como la carpetoverónica cabra española.

Con cierta frecuencia encontramos en los *Cartones* adjetivos con oxímoron, aunque la oposición de significados no es muy clara; por ejemplo, se habla de la "burla espesa y buenota" (57) de Goya. Tratándose de una actitud psicológica (la de la burla), el que adquiera características físicas (espesa) la degrada a otro plano que remite a lo vasto y rústico; pero como también es "buenota"; nos inclinamos a pensar que lo bueno —que en ciertos contextos significa tonto— con el aumentativo la suaviza; probablemente la profusión de elementos en los dibujos goyescos no simplifica la burla sino la recarga de expresiones con una indicación crítica particular.

No es raro encontrar atribuciones sinestésicas, expresiones en las que se mezclan los sentidos como síntesis de la experiencia; así, la humedad puede ser olorosa o la pintura, arte para los ojos, gana consistencia en las manos, cuando nos dice que Diego Rivera "muere, al pintar, la materia misma; y a veces, por amarla tanto, la incrusta en la masa de sus colores" (66), la vista que reclama la presencia de la piel. Pero también el tacto traslada sus delicias a la audición: "Oigo entonces lo que sólo entonces he oído: caricias

de una madre a un pequeño" (76), la ternura y la suavidad del canto de la mujer es una caricia para su hijo y para quienes la escuchan. Con tintes de prosopopeya, la escena anterior de "Canción de amanecer" busca la delicadeza expresiva:

Me despierta el luminazo de la ventana: un cielo resueltamente azul: un ángulo de muro, encalado que se tuesta en oro. Es tan temprano, que el cuerpo se resiste aún y, durante algún tiempo, el sueño entra y sale por los ojos, antes de abandonarnos. Suben los rumores por el vano: cloquean las gallinas, mugir de vacas, patético ensayo de la mula que no puede hallar término medio entre el relincho y el rebuzno; rechini-dos de campo, voces roncas de mujeres y sonoros bajos de voz viril.

Las primeras dos oraciones tienen carácter visual, la última es predominantemente auditiva; no hay propiamente síntesis de sentidos, sino vecindad; ambos, empero, forman parte de una misma vivencia anímica. La luz y el sueño adquieren voluntad propia, igual que los rumores animales y los rechini-dos mezclados con la voz humana. La rusticidad de ésta se refina en el canto de una mujer que, "es toda miel al amanecer", cuya modulación es "de animal exacto", porque —y aquí nos evita la ardua exégesis de la frase— "funciona bien, y produce con precisión todas sus notas, con una claridad de tímpano" y con buen ajuste de la poética popular: "un lenguaje claro, giros bien casados, bien cocidos, vieja lengua del pueblo, con unos gerundios que danzan y unos espesos relativos..." (77), que denota la magia de las palabras: tienen su propio aliento, pueden danzar o ser espesas.

Respecto de la comparación cabe decir que su uso en los *Cartones* nos apercibe de que su función no siempre es aclarar la representación del asunto que se está tratando, sino de ampliar la imagen: dicho de otra manera, entre el asunto del que se habla y aquello con lo que se le compara desaparece o se vuelve muy

discreto el fundamento semántico o parecido que los unía. En "La fiesta nacional" podemos leer: "Y la procesión es continua, como una fábula perenne y sin moraleja" (55), y aunque aparece delatado el parecido (la continuidad), la procesión sí cumple con éste, pero la fábula no, salvo por la ampliación del adjetivo; de tal manera que el término comparativo "fábula perenne y sin moraleja" pareciera referirse más bien a la muerte, desprovista de sentido, final absurdo de la vida.

Cercanas pero diferente de los tropos que hemos agrupado como atributivos se encuentran las figuras que se desprenden de manera directa de la naturaleza del ensayo;¹ las relativas a la epífora o "desplazamiento de los nombres que hace posible la adquisición —o cuando menos el vislumbre— de un nuevo conocimiento" (Escalante, p. 276), entre las que se encuentra un estilo específico de denominación, el concepto emotivo. Para indicar la diferencia entre el estilo de Velázquez y el de Goya, Reyes habla de un "latido filosófico"; se entiende que no se está hablando de un tipo de latido ni de una característica de éste, tampoco se refiere a una filosofía específica o un método de reflexión; la frase funciona como unidad de sentido y supone una carga semántica, como en los conceptos de la ciencia —fuerza de gravedad, flujo sanguíneo— o en los de la filosofía —*res extensa*, razón pura—, que se apartan del significado común e indican una determinación en la que se encuentra el pensamiento en germen. Así pues, más que aumentar el conocimiento del asunto (como en la atribución sintética), se trata de construcciones

¹ Es frecuente que en los estudios de retórica privilegien los tropos usados en la lírica y se dejen de lado los relativos a otros géneros. En el caso del ensayo suele mencionarse las figuras de pensamiento o metalogismos; éstos, sin embargo, no alcanzan a cubrir toda su variedad expresiva. Es preciso abordar la retórica ensayística desde los recursos que permiten pensar lo irregular, lo paradójico, lo imposible. Ante la falta de categorías que ayuden a caracterizar la prosa alfoncina, me veo en la necesidad de usar tres nociones acuñadas de manera personal: concepto emotivo, definición figurada y lógica invertida. En "El ensayo en el bachillerato" [en (2015) *Dibujar con las palabras*. México: UNAM] he abordado la retórica del ensayo y se encuentra la explicación técnica de estas nociones.

que representan verdaderas síntesis de ideas. Encontramos estos conceptos emotivos en los *Cartones* sin explicación objetiva, pero, a veces, ilustrados por una imagen o una descripción, como en el ejemplo mencionado. De este tipo tenemos "procedimiento picaresco", "arte de engaño", "teoría de deformes", "jeroglifo del movimiento" y "mujeres ánfora, mujeres trompo", entre muchos otros. Lo singular de estos conceptos emotivos radica en que, al carecer de un desarrollo que los defina o los explique, quedan en el texto como mera sugerencia. De estas expresiones cabría decir lo que López Velarde dijo de *El plano olbucio*; primero, que se trata de un "parpadeo fosfórico del estilo", anuncio de una reflexión que, sin embargo, no se desenvuelve, y, segundo, que "atesora fibras vitales, malicia y numen que lo librarán de despistarse en vías discursivas" (552), porque se trata de una sutil mixtura de idea y sensibilidad rica en insinuaciones de sentido que evita caer en la redundancia de la explicación. Como podemos ver, del concepto emotivo puede decirse lo que de cualquier figura de contenido, que resulta más efectiva si la expresión es breve y su significado es amplio.

Así como se encuentran frases que parecen ser juegos de la retórica que se decantan hacia la idea (en los conceptos emotivos), también hay actos de reflexión definitoria que nos remiten a la sensibilidad, como las definiciones figuradas. Encontramos, por ejemplo, las siguientes frases: "fortaleza del Rey: ríen los deformes y les hacen representar escenas de travesura" (53); "el amor de lo absurdo forma parte del apetito destructor" (53); "bajo el disfraz, que autoriza todas las franquezas, en la boca hueca de la máscara ríe el carnaval, rito higiénico de los desahogos" (58); "el acto de mendicidad es la esencia de todo acto utilitario" (51), y "la ceguera ¿es hija del sol? Parece que la cultivara esta raza como una exquisita flor del mal" (50). Aunque sólo algunas de las frases citadas siguen la construcción sintáctica típica de las definiciones —oración copulativa, presidida por el verbo ser— en todas se

nota un intento explicativo; éste, no obstante, no es tal, pues más que indicar los rasgos semánticos constitutivos del tema, presentan una imagen, una metáfora o, de manera general, una construcción en sentido figurado. Detengámonos en la última, puesto que en ella parece haber una ampliación. Primero encontramos la definición figurada y aunque se expresa con una pregunta retórica, se entiende que es más una indicación: la ceguera se asocia paradójicamente al sol, pues, éste más que cegar, con su luz, nos permite ver el mundo, lo ilumina; la segunda frase "pareciera que la cultivara esta raza como una exquisita flor del mal" no aclara el significado, sino que despliega una multiplicidad de sentidos: los españoles labran su desgracia (la ceguera); luego, sacan provecho de ella, y finalmente, este cultivo es lo que les da su carácter específico; además, la expresión "flor del mal" es paradójica: las flores se caracterizan por su belleza, que suele asociarse al bien, empero, en las palabras citadas lo bello está coligado al mal; acaso se trate de una pervisión del ideal platónico que, además, es exquisito. En la definición figurada se indica el ser hispánico, con cierto aire cosmopolita baudelaireano, en la que los ciegos son una floración acaso atávica de ese temperamento.

En los *Cartones de Madrid* conviven realidades contradictorias, hechos cuya condición de posibilidad se encuentran fuera de sí mismos, algunas veces en su opuesto y que se expresan en paradojas. En "El entierro de la sardina" se dice que "Madrid se realiza fuera de Madrid" (58), en "Giner de los Ríos" se pregunta: "En el fondo de la mística, ¿no es verdad que alienta la herejía?" (90) y para "Las roncás" elige este final:

¿Qué quieren? Quieren que nos maten. ¿No es eso amor? Quisieran devorar al macho, apropiárselo íntegro, como hembra de alacrán. Cercenarle la cabeza, como la araña, al tiempo de estarlo embriagando: mascullarlo, desgarrarlo, echarlo a la calle a puntapiés, tembloroso todavía de caricias (75).

En estas frases no se expresa del todo una oposición imposible; en efecto, las costumbres madrileñas se asientan mejor fuera de la ciudad, en las zonas aledañas; entre mística y herejía hay una diferencia de grado, no de clase, y ciertos temperamentos, como el de las roncás, experimentan el amor como una potencia deletérea. Alfonso Reyes se ha detenido en el carácter conflictivo de lo real.

Por otro lado, se encuentran frases en las que notamos una lógica invertida; las causas y los efectos conmutan sus puestos, como se verá a continuación: "el fango engendra las ruedas de los coches" (64); "¿no habremos de creer que Madrid es hijo de Goya?" (69), y "El curioso parlante resulta, pues, representativo de su ciudad en toda la fuerza de la palabra. Hay que ir a él para conocer Madrid" (83). Reyes entiende, como un moderno Hume, que la relación causa efecto no establece una conexión necesaria entre dos eventos, sino que indica el tipo de impresión de dos hechos contiguos. De tal manera, el ensayo, que no establece compromisos epistemológicos con las positividades disciplinarias, demarca sus propias correspondencias. Si hay fango, entonces, tendría que haber ruedas que se ensucien y se atasquen; si Goya supo cristalizar en sus cuadros un carácter madrileño, la capital española le debe su sentido, y si el Curioso Parlante es el ejemplo antonómico de Madrid, conocerlo nos instala de manera directa en esta ciudad. El espíritu ensayístico instaura un principio de causalidad subjetiva —con el carácter de oxímoron que implica— en el que el mundo sigue unas reglas, una dinámica y un plan ideado desde la unidad emotiva e intelectual que el autor construyó. Esta lógica invertida asiste la totalidad del "Ensayo sobre la riqueza de las naciones", en el que Reyes simula una teoría económica; las razones que la sostienen, empero, suelen invertir la causalidad: el valor de la moneda no deriva de la riqueza del país, sino que la genera; la propina y la dádiva no representan un excedente sino parte fundamental del gasto, además de que entre

ellas se establece una distinción que no tiene sustento económico sino intención social.

Con una variedad de recursos tanto retóricos como epifóricos Reyes presenta la conclusión de los *Cartones* dedicado a uno de los noventaiochistas:

Como esos despertadores que vibran y brincan al disparo de una potente maquinaria, aquel frágil ropaje humano ha vibrado y ha brincado también sacudido por una idea más grande que él. Entonces, al abrirse la mano derecha como un ala, al desarrollarse el brazo derecho como un remo en una tempestad, el muñón izquierdo se ha erguido, tremolando al aire —con una elegancia ya sangrienta— una manga vacía (87).

He dejado este cuadro para el final con la intención de revisar cómo las relaciones que unas cosas establecen con otras entran en un complejo juego de reelaboración de lo real. El antecedente de este párrafo es el comentario a una conferencia de "teología en bombonera" en la que propone conocer para luego olvidar, con la intención de retener "el olor del conocimiento". El retrato de Valle-Inclán aparece indicado con una frase cual un par de trazos que lo perfilan de cuerpo y alma: "la cara es el dogma, y la mano es el comentario". Los movimientos de la mano, de curvaturas ascendentes, trascendentales, son también indicación de que la intensidad de las palabras y las ideas va subiendo. Hacia el final el conferencista discurre sobre el dinamismo vital de la magia. Termina la conferencia y se presenta un acto verdaderamente mágico, indicado con el título "La manga vacía".

En el párrafo citado la imagen anuncia la maravilla de una idea suprema, de inspiración sobrehumana, que reduce la vestimenta a máquina; el cuerpo que habita las ropas adquiere otra naturaleza: el brazo derecho se convierte en ala y el izquierdo ostenta una dignidad que radica, precisamente, en la falta de mano, como si la carne comenzara a menguar para volverse idea. Los recursos son dos comparaciones "como despertadores

que vibran y brincan" y "al abrirse la mano derecha como un ala"; una relación metonímica, en la que causa y efecto transmutan lugares: en principio, el escritor genera una idea, pero, luego, él es hijo de ella, y al final una sinécdoque: la manga vacía, de cierto modo absurda y fuera de lugar, representa al conferencista, y más aún, se trata de un prodigio que de la demostración salta a la mostración; ese sólo gesto hace patente lo que se ha dicho. En el cartón dedicado a Valle-Inclán se ha usado un recurso descriptivo antonomástico: el esperpento. El escritor es captado por una lente que desfigura su humanidad e indica cierta sustancia angélica.

Valle-Inclán, Giner de los Ríos y Eugenio d'Ors son protagonistas de los respectivos cartones —"Valle-Inclán, teólogo", "Giner de los Ríos" y "Estado de ánimo"— que dedicó a personalidades de la época con quienes Alfonso Reyes convivió. Aparecen también citados Federico de Onís, Ramón y Cajal, Zulueta y Ortega y Gasset, con los que también estuvo en contacto directo. Noventaiochistas y novecentistas conforman el grupo de intelectuales que buscaban modernizar España, darle un aire más europeo y sacudirle el atraso cultural sumido en sueños de imperialismo, de gazzmoñería religiosa y de colorido localista. En los tres ensayos, los escritores son dibujados en su necesidad de una renovación intelectual que no se desentendía de planteamientos éticos, sino que se abordaban desde una perspectiva laica, en una especie de metafísica estética. Su inserción en el desfile de adefesios le da a los *Cartones de Madrid* un matiz especulativo; pues además de considerar la vena grotesca de la literatura española, incluye a los intelectuales que repararon en este carácter ibérico: el monstruo y su espejo.

Reflexión final

Si la larga tradición hispánica realista no logró legitimar la presencia de los adefesios —llámense monstruos, esperpentos, seres grotescos o absurdos— por falta de

espíritu cubista, la literatura de los albores del siglo XX pudo muy bien rescatar a esos entes en los que el hambre había pervertido la regularidad de su forma. Y lo que es más, de esta procesión de seres contrahechos que no cumplían con las determinaciones de un concepto, supo captar el orden sublime al que pertenecían y su posibilidad de delatar cierto carácter español que, aunque cutre, era capaz de expresar la fuerza y profundidad de un pueblo. En tanto que no es posible aprehender lo trascendental o eterno, los adefesios representan una manera de deformar lo absoluto para conseguir su manifestación humana, para volver asible ese espíritu hispánico.

En ese ejercicio crítico propio de una España plateada —no el oro del imperio, sino de un metal menor que tiende a oxidarse y dejar manchones— se insertan los *Cartones de Madrid*. No son, como pretende hacernos creer el autor, impresiones del día; sino resurrecciones de unos tipos hispánicos ya antes conocidos en las páginas de la literatura medieval y renacentista. Aunque sí, en efecto, lo real con lo que Reyes va encontrándose logra activar aquella otra realidad que consideraba letra de archivo. Los “resabios amargos” indicados en el texto inicial no son sino una lamentación de que el brío hispánico quedara opacado por las pretensiones imperiales y localistas del realismo. Los adefesios que pueblan los *Cartones* no son seres artificiales, sino, al contrario, beben de la fuente de la experiencia cotidiana; su representación, sin embargo, es un producto poéticamente reelaborado. Alfonso Reyes sabe —como lo sabían los escritores de su generación— que la rica plasticidad de los tipos que nos da la literatura y la pintura españolas exigen un arduo trabajo con la palabra. ¿Cuáles fueron los materiales con los que este Goya de la lengua pudo revivir a los adefesios? Una prosa que indica la tesitura enunciativa del ensayo, un cierto patrón rítmico de *tempo* bien nivelado y una disposición que involucra la figura y el pensamiento en perfecta conjunción.

No nos quepa duda de la naturaleza ensayística de los *Cartones*; se trata de textos en los que idea y lenguaje se trabajan juntos; no es que haya habido una fragua del pensamiento que precede a su expresión, el concepto y los productos de la reflexión no se suscitan a trasmano de la lengua, son lengua. El ensayo, al igual que la lírica, se traduce en expresiones económicas de profunda potencia de significación; de ahí su carácter poemático. Un texto ensayístico muestra la idea en germen, es mera sugerencia cuya expresión moviliza múltiples caminos interpretativos; el ensayo ha de ser sintético; no puede detenerse en explicaciones, análisis o disertaciones; ésas las desplegará, en dado caso, el lector.

En la prosa de los *Cartones de Madrid* es evidente el carácter melódico. En contados casos el ritmo sigue cierta cadencia lírica, como en las estancias en las que la locución se fragmenta. La frase breve que seguramente Reyes comenzó a ejercitar siguiendo los pasos de Azorín no es solamente un artificio de la armonía; es también una manera del flujo del pensamiento que prefiere la insinuación a los desarrollos espesos y logísticos. De manera más contundente, las construcciones anafóricas, las enumeraciones y los estribillos indican un ludismo cuyo ímpetu reflexivo se articula en una expresión bien temperada, como un instrumento en el que su afinación suaviza cálidamente las armonías: el prosista delicado que es Reyes evita los sobresaltos, las distracciones textuales y logra equilibrar un tono, una temperatura discursiva.

Además del ritmo, la prosa alfonsina aprovecha los oficios de las figuras del lenguaje, de las retóricas tanto como de las propiamente ensayísticas. Los recursos atributivos rinden su utilidad en la extensión del conocimiento del mundo mentado, mas no como un saber que se desenvuelve ante los ojos del lector, sino más bien como una manera de indicar la amplitud significativa de un tema. Por otro lado, los procedimientos asociados de manera directa al ensayo como la denominación figurada, el concepto emotivo, la

paradoja y la lógica invertida contribuyen a establecer un terreno literario que linda con el pensamiento.

En los *Cartones de Madrid* forma y contenido son una amalgama que muestra cuidado del tono (sin disonancias en palabras o concepto), como si la prosa estuviera conformada desde una visión pitagórica, la música de las esferas en las que la diversidad de las partes logra una armonía que da unidad al todo. Este patrón rítmico es fundamental para configurar la estética prosística que tanto distingue a Reyes y en la que logra estilizar los adefesios, otorgándoles una expresión depurada de las pretensiones positivistas del realismo y de la arbitrariedad de lo monstruoso. Al asunto sublime la expresión alfonsina le imprime una belleza formal atemperada.

Referencias bibliográficas

- Corominas, J. (1997). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Enríquez Perea, A. (2003). *Páginas sobre una poesía. Correspondencia Alfonso Reyes y Luis Cernuda [1932-1959]*. Sevilla: Renacimiento.
- Enríquez Perea, A. (comp). (1990). *Itinerarios filosóficos. Correspondencia José Gaos/Alfonso Reyes, 1939-1959*. México: F.C.E.
- Escalante, E. (2015). "La metáfora como aproximación a la verdad. Ensayo acerca del ensayo". "Acerca de la supuesta hibridez del ensayo". En *Las metáforas de la crítica*. México: UNAM-Gedisa.
- Garcíadiego, J. (2009). *Alfonso Reyes*. México: Planeta.
- Kant, E. (2010). *Crítica del Juicio*. Madrid: Gredos.
- Lara, A. (2015). "El ensayo en el bachillerato". En *Dibujar con las palabras*. México: UNAM.
- López Velarde, R. (1990). "Notas bibliográficas". En *Obras*. México: F.C.E.
- Parout, P. (2009). *Alfonso Reyes y Francia*. Isabel Vericat (trad.). México: El Colegio de México, Gobierno del Estado de Nuevo León.
- Real Academia de la Lengua. (1992). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Reyes, A. (1980). "Apuntes para la teoría literaria". En *Obras completas XV*, México: F.C.E. 1980.

- Reyes, A. (1995). "Cartones de Madrid". En *Obras completas II*. México: F.C.E.
- Reyes, A. (2010) *Diario I*, México: Academia Mexicana de la Lengua, El Colegio de México, El Colegio Nacional, IMBA, La Capilla Alfonsina, UAM, UANL, UNAM, F.C.E.
- Reyes, A. (1990). "Historia documental de mis libros". En *Obras completas XXIV*. México: F.C.E.
- Reyes, A. (1983). "La experiencia literaria". En *Obras completas XIV*. México: F.C.E.
- Rius, L. (1997). "Alfonso Reyes en Madrid". En *España en la obra de Alfonso Reyes*. México: Comisión de amistad México-España, Senado de la República, Fondo de Cultura Económica.
- Souto, A. (1997). "Reyes y los escritores españoles transterrados". En *España en la obra de Alfonso Reyes*. México: Comisión de amistad México-España, Senado de la República, Fondo de Cultura Económica.

Primeros prejuicios de la retina.
Sobre los *Cartones de Madrid*,
de Alfonso Reyes

Víctor Barrera Enderle

El ensayo alfonsino como vía de experimentación

Los *Cartones de Madrid* registra las primeras impresiones del escritor regiomontano en la capital española, en un corte temporal que va de 1914 a 1917. Dejando de lado la perogrullada de esta oración inicial, se podrían inferir algunas cosas: uno, que los ensayos que componen el libro están muy cercanos a la técnica impresionista; dos, que el título remite a ciertas prácticas pictóricas. Hay más, por supuesto; sin embargo, para los fines de este ensayo, me quedaré con esos dos elementos: la impresión y la visión y sus intrincados y estrechos vínculos. Hablo en concreto de una forma de plasticidad en la prosa ensayística. Algo, por cierto, con lo que el joven escritor regiomontano habría de experimentar en casi todos sus libros de esa época: *Visión de Anáhuac*, *Retratos reales o imaginarios*, *El plano oblicuo*. En todos ellos el ejercicio de la vista (leer y escribir de diversas maneras) se encuentra presente.

Cartones de Madrid no es la excepción. Los ensayos recopilados en la edición de 1917 buscaban capturar, vía el registro de la escritura, las primeras sensaciones,

paisajes y personas. "Cuaderno de notas y primeros trazos", lo describe su autor en el prólogo. Reyes como pintor, artista visual y sonoro. "¿Necesito asegurarnos que no para en esto mi interpretación de Madrid? ¿Necesito explicaros que sólo he querido reunir, en este cuaderno, esos primeros prejuicios de la retina, esos primeros y elementales aspectos que atraen a los ojos del viajero?" (Reyes, 1995, p. 47).¹ El cartón, lo sabemos, no es sólo un material elaborado con distintas capas de papel, es también una técnica de dibujo, tal como lo define en una de sus acepciones el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*: "Dibujo sobre papel, a veces colorido, de una composición o figura, ejecutado en el mismo tamaño que ha de tener la obra de pintura, mosaico, tapicería o vidriería para la que servirá de modelo" (1992, p. 427). Existió, sin duda, una reflexión posterior sobre la experiencia madrileña (como los escritos referentes a "En el ventanillo de Toledo"); pero ya se apartaba de lo que Reyes pretendió mostrar originalmente aquí a sus lectores y amigos. Un poco más adelante ahondaré en esto.

Vale la pena hacer una acotación. Cuando redactaba estos textos, y dentro del ámbito cultural de la época, la práctica letrada primaba sobre el ejercicio visual (ahora podríamos decir que sucede a la inversa). Ante un cuadro, la gente se acercaba al letrado para leer el nombre del autor, la técnica y el tipo de composición, y a partir de ahí sacaba sus conclusiones. La pintura rompía con la referencia directa a la realidad. La literatura comenzaba a hacer lo mismo (ya resonaba en el orbe occidental la estridencia de las vanguardias). Pero, el ensayo: ¿cómo podía desentenderse de esa inercia? Una de las búsquedas de este libro consistía, precisamente, en interrumpir ese proceso y quedarse con la primera impresión: esa instantánea que nos impacta y sobre la cual solemos elaborar construcciones (recuerdos, reminiscencias, interpretaciones) posteriores.

¹ Esta será la edición con la cual trabajaré en este ensayo; en adelante sólo indicaré el número de página, salvo que indique lo contrario.

Esos primigenios "prejuicios de la retina" son en realidad largas reflexiones sobre la condición de un escritor emergente (y representante de una literatura, la mexicana, que estaba en proceso de consolidar sus propias estrategias de legitimación) en la capital literaria de la lengua española. "Las primeras páginas de *Cartones...* datan, en efecto, de los primeros días de Madrid. Se escribieron sobre las rodillas, en las posadas y en la calle" (Reyes, 1990, p. 173). Reyes arribaba a la capital española sin dinero y lleno de incertidumbre, ya no tenía trabajo ni vínculos oficiales, la condición de hijo de un exgobernador y militar tampoco importaba. No era más que un escritor joven proveniente de ultramar. La estrategia narrativa se convertiría a la postre en una suerte de crónica inversa, es decir, en sentido contrario al género literario desarrollado tras el "descubrimiento" y conquista de América, donde europeos ilustrados registraban su asombro (y al mismo tiempo desplegaban un sistema de ordenación y clasificación del "nuevo mundo"): "Me enfrento con un mundo nuevo y procedo conforme a la estética de la instantánea y cediendo al primer sabor de la sorpresa" (Reyes, 1990, p. 174).

No era, por supuesto, el primer autor hispanoamericano en redactar sus impresiones de la ciudad española. Había un modelo previo con el cual él estaba dialogando: las *Memorias*, de fray Servando Teresa de Mier. Tenemos, así, a dos escritores regiomontanos que habían arribado a España en condiciones precarias, incluso adversas. Ambos buscaban también convertirse en interlocutores con sus pares peninsulares. Como Reyes, fray Servando se valió de los sentidos para escribir sus impresiones de la capital; la diferencia radica en que, para él, el acento debía caer en la negatividad: necesitaba resaltar la condición precaria de las calles y sus habitantes, para así cuestionar la hegemonía intelectual, cultural y política sobre el resto de sus posesiones ultramarinas. El fraile regiomontano resaltaba las condiciones adversas para el desarrollo intelectual, tal como

ilustra la siguiente cita tomada de sus *Memorias*, en la cual describe su espacio de reclusión en el Conventillo de la Pasión de Madrid, ahí “se me dio una celdilla donde me abrazaba el calor, me comían las chinches, no me dejaban estudiar las gallinas, y no podía trabajar en reposos para mi defensa...” (Teresa de Mier, 1946a, p. 263).

¿Qué observaba Reyes en Madrid? Adelanto una respuesta: lo heterogéneo de la otrora capital de imperio. No es el espacio cargado de simbolismo político, densidad histórica y pletórico de acontecimientos memorables, sino el lugar cotidiano, con la gente que apura sus pasos para realizar sus actividades. Cuando arribó a la capital española con el objetivo de ganarse la vida escribiendo, Francisco A. de Icaza le había sentenciado (o al menos así lo parafrasea el autor en su *Historia documental de mis libros*): “Posible es que usted logre sostenerse aquí con la pluma, pero es como ganarse la vida levantando sillas con los dientes.” En esa época conoció a Enrique Díez-Canedo, Gómez Ocerín, Pedro Salinas, Moreno Villa, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset y Azorín. Vivía en la calle de Torrijos 42, donde un mexicano de apellido Prieto le vendió muebles de medio uso. Todo se iba haciendo al vuelo. “Las primeras páginas de *Cartones...* datan, en efecto, de los primeros días en Madrid. Se escribieron sobre las rodillas, en las posadas y en la calle.” Su estilo, “incisivo y corte” responde a esa circunstancia: “Me enfrento con un mundo nuevo y procedo conforme a la estética de la instantánea y cediendo al primer sabor de la sorpresa” (Reyes, 1990, p. 175).

El trabajo del ensayo alfonsino iba operando, así, en oposición al modelo español, que tenía en las *Meditaciones del Quijote*, de Ortega y Gasset su primera gran manifestación (y aquí hago un breve apunte: la obra se publicó en 1914, justo el año del arribo de Reyes a España):

Estas *Meditaciones*, exentas de erudición —aun en el buen sentido que pudiera dejarse a la palabra—, van empujadas por filosóficos deseos. Sin embargo, yo agradecería al lector que no entrara en su lectura con demasiadas exigencias. No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita (Ortega y Gasset, 2012, p. 9).

Para Ortega: el ensayo como meditación privada que se vuelve pública (y por lo tanto política); para Reyes: el ensayo como manifestación visual que se vuelve reflexiva (y también creativa). Para Ortega, el ensayo era un medio para propagar ideas; para Reyes, una forma de expresión literaria. Ambos, sin embargo, sondeaban temas existenciales: la identidad, la historia, la relación entre el arte y la vida. Y, sobre todo, ambos modos de escritura surgían desde el ámbito de la opinión pública: de la prensa. Escribían para los lectores de diarios, pero sus interlocutores eran distintos. Ortega se dirigía al público español “culto”: deseaba mostrar el carácter elevado de la índole peninsular ante la inminencia de los cambios mundiales (eran los albores de la Gran Guerra). Reyes lanzaba sus escritos a lectores de ambos lados del atlántico, muchos de ellos no conocían España (salvo por referencias librescas). Los *Cartones de Madrid* se desplegaban a través de varios dispositivos modernos de comunicación trasatlántica: los periódicos, los cables, las cartas y las postales. Los ensayos llevaban un remitente tácito y se dirigían a un destinatario simbólico...

Empresa ateneísta: el ensayo como postal para los amigos

Me gustaría mencionar aquí un dato importante. La primera edición de este libro apareció en México en la Colección Cvltvra, en ese año de 1917, formó parte del tomo IV, número 6 de la Colección dirigida por

Agustín Loera y Chávez y Julio Torri (La Colección se convertiría, en 1923, en la Editorial Cvltvra). El volumen fue editado por Julio Torri y Manuel Toussaint. Para la portada se utilizó una stampa de Goya. Mucho habría que decir sobre esta editorial y sus editores; y de Julio Torri, en particular. Cvltvra fue el más importante proyecto editorial de la etapa carrancista: dispositivo cultural que permitió la difusión de obras y autores provenientes de otras latitudes y otras épocas; fue, además, una gran impulsora del género ensayístico (no olvidemos que ahí se publicó *La cruzada de los niños*, de Marcel Schwob en 1917, con la traducción de Rafael Cabrera; pero también se editaron libros de Stevenson, de Vasconcelos, de Wilde). No resulta descabellado colocar a Torri como el principal artífice de esta edición, ni tampoco un despropósito afirmar que una posible manera de completar el título podría haber sido: *Cartones de Madrid para Julio Torri...*

Años más tarde, al evocar la genealogía de su libro, Reyes consignaba: "Torri me animaba desde México a juntar los *Cartones* con ciertos relatos de viajero que yo había comunicado en carta a él y a Pedro Henríquez Ureña" (Reyes, 1990, p. 174). El amigo ateneísta, propenso a los géneros biográficos y amante devoto de las múltiples manifestaciones escriturales del "yo", le preguntó alguna vez si no le interesaba la fama como "narrador de viajes". Su empeño dio frutos: el 16 de julio de 1917 le escribió a su par regiomontano dando acuse de recibo de los materiales: "He recibido varias cartas tuyas, tus libros y el que nos envías para Cvltvra. Pondré el mayor cuidado para que nos resulten lo mejor posible tus *Cartones de Madrid*. Nos ha gustado mucho, ya algunos los conocíamos en el semanario *España*" (Torri, 1995, p. 203).

El impulso de Torri se evidencia, aún más, hurgando en los papeles personales del ensayista regiomontano. Para el 24 de agosto, el libro no sólo estaba listo (el pie de imprenta señala el 1 de agosto y el lugar de la

impresión: Imprenta Victoria), sino, como le anuncia Torri en carta:

Te hemos enviado 75 ejemplares de tus *Cartones de Madrid*. Dime si los recibiste, si no te gusta mucho la portada, etcétera. Tu libro es el que menor número de erratas contiene en *Cvltvra*; esto no quiere decir que carezca de ellas. Se trata de una imprenta muy pobre, y aunque yo corregí cinco veces las pruebas venían nuevos errores, de manera que el cajista y yo no nos alcanzábamos nunca ... Tu libro ha gustado mucho; he recogido muchas opiniones; aquí la crítica literaria, tal vez por timidez de pueblo, se hace en las conversaciones (Torri, 1995, p. 85).

La reacción no se hace esperar mucho. Así lo demostraba Reyes en una carta, fechada en Madrid el 20 de septiembre de 1917, donde además de acusar recibo del libro le confesaba al amigo y editor: "He quedado sumamente complacido, y muy agradecido de ti y de Toussaint, a quien lo dirás así en mi nombre, te lo ruego", los comentarios se extendían al formato: "La portada del tomito es un verdadero acierto, y algunos amigos exigentes de aquí a quienes lo he mostrado, opinan lo mismo", no dejaba pasar la ocasión para hacerle saber que enviaría una lista con las erratas encontradas, no con el afán de "censurar" al amigo sino para "depurar el texto", y finalmente remarcaba: "En efecto, mi librito está muy atractivo; me ha gustado mucho ahora que lo he repasado. ¿Crees tú que puedo morir contento?" (Torri, 1995, p. 92).

Torri le informaba que el libro había sido reseñado favorablemente por otro ateneísta: Carlos González Peña. El país estrenaba constitución, el discurso jurídico y el político cambiaban; lo propio hacía el discurso literario: la literatura mexicana principiaba un periodo de reacomodo en su tabla de valores y sus formas de expresión, difusión y recepción. Ya se había publicado, en una modesta imprenta de El Paso, Texas, la primera edición de *Los de abajo*, de Mariano Azuela (aunque

faltara tiempo para su canonización). González Martínez ya le había torcido el cuello al cisne del modernismo, y López Velarde se había dado a conocer, un año antes, con *La sangre devota* (que le valió el juicio profético de Torri, quien lo nombró el “poeta del mañana”).

El libro había quedado listo, y los cartones dispuestos para su contemplación.

Cartografía o “cartonografía” de la capital española

La mayoría de los textos incluidos en *Cartones de Madrid* se publicó en *El Heraldo de Cuba*, y de la isla caribeña llegaban a México con cierta celeridad: para muchos amigos y conocidos, ésta era la única manera de tener noticias del joven escritor Alfonso Reyes, autoexiliado del país tras la trágica muerte del padre. Era, en pocas palabras, una manera de decir del autor de tales páginas: estoy vivo y estoy escribiendo. Así, los primeros ensayos sobre el mundo madrileño llegaban como tarjetas postales. El ensayista enviaba un cúmulo de información en ellos: detrás de las descripciones, de las reflexiones, asomaba el amigo ausente, que se rehacía a través de la concreción de su vocación literaria.²

Los dos ensayos de apertura del libro de Reyes hacen referencia a los ciegos y a los mendigos de Madrid. Estos personajes del margen pertenecían a la esencia de la vida callejera madrileña de comienzos del siglo XX, sin ellos las calles serían “como un rostro sin nariz” (49). Coro de invidentes que llenaban el espacio de diversidad sonora: “Hay ciegos guitarristas, murga de ciegos cantores, recitadores o meros implorantes: ciegos salmistas y ciegos maldicientes” (49). El desfile de imágenes es poderoso y nos coloca a los lectores inmediatamente en el lugar de espectadores.

² Para ampliar sobre ese periodo de la vida alfoncina, véase mi ensayo *La conquista de la vocación. Vida de Alfonso Reyes en tres ensayos* (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2018).

¿Podemos decir que estos ensayos se construyeron apelando al uso de la écfrasis? No necesariamente. Reyes utilizó esta figura retórica como estrategia descriptiva, pero también como herramienta crítica. La descripción verbal de las imágenes le sirvió para, a partir de ahí, construir una idea de lo que Madrid representaba para él, como escritor, o, mejor dicho, como autor emergente en la capital de las letras hispánicas. En “La gloria de los mendigos”, por ejemplo, se sirvió de la imagen de este personaje marginal y marginado para reflexionar sobre el género de la picaresca. “del pícaro fatigado ha podido provenir el mendigo” (51). A lo largo del libro, las consideraciones sobre la picaresca se profundizan, resaltando la relación de este modo narrativo con la cultura e idiosincrasia españolas. Ya volveré sobre este punto.

En la “Teoría de los monstruos”, por ejemplo, el límite entre lo normal y lo anormal se trastoca, y, casi podríamos decir que se disuelve: “Ya se sabe que Goya pintó monstruos y que antes los había pintado Velázquez” (53). Velázquez pintó la monstruosidad suprema; Goya, la cotidiana. Entre un pintor y otro hay una transformación filosófica y estética profunda en el arte de la percepción. Lo que en Velázquez era anomalía en Goya se vuelve normalidad. Lo mismo sucede con la concepción social de la muerte en el ensayo “La fiesta nacional”: “Es el muerto de siempre, el mismo de ayer, el de mañana” (55). Estas líneas nos recuerdan de inmediato los versos de Machado en el poema “Llanto de las virtudes y coplas por la muerte de don Guido”: “Hoy nos dice la campana / que han de llevarse mañana / al bueno don Guido, muy serio / camino del cementerio” (Machado, 1971, p. 131). El cortejo fúnebre como forma de purificación no sólo religiosa o moral, sino cívica del difunto; ha fenecido, sí, pero sigue con nosotros. “El muerto es el amigo invariable”, sostenía el ensayista. No era el ritual mexicano, con sus excesos de cortesía y deferencia para con el ausente, sino el trato normal y corriente del peninsular que convida al fallecido una caña y un bocadillo.

La cultura popular madrileña y sus rituales aparecen y se consignan a lo largo de los ensayos de este libro, en particular en "El entierro de la sardina", como manifestaciones espontáneas de lo carnavalesco, o como el "rito higiénico de los desahogos" (58). El pueblo actuaba, ante los ojos del escritor, como una suerte de *bricoleur*, como artífice de su propia transformación: se disfrazaba con lo que tenía a la mano porque su intención no era la distinción social sino la inversión de los valores sociales:

La riqueza del carnaval plebeyo consiste en que es una creación. Aquí no se ha comprado el disfraz, ya hecho, en los almacenes, ni el que se disfraza quiere repetir siluetas de la historia. Aquí la mascarada ha brotado, como del ombligo de la tierra, del montón de los despojos, del bagazo de la ciudad, de la basura y del estiércol (60).

El discurso oficial de la monarquía, la historia del imperio, los sermones religiosos, todo quedaba de lado: el pueblo tomaba el control de su propia conducta y lo manifestaba precisamente a través del descontrol y la falta de pudor. No había convención ni conductas moderadas (la ley social se ponía entre paréntesis, como sostenía el ensayista), sólo gestos improvisados, acordes al vestuario diseñado a base de retazos. Aquí, Reyes trazaba con maestría (siguiendo el ejemplo de su "ancestro literario": fray Servando Teresa de Mier) la condición escatológica de la cultura popular madrileña. El cuerpo se revelaba a las imposiciones y regulaciones sociales. En sus ya citadas *Memorias*, el Padre Mier había registrado el peculiar comportamiento de los madrileños: "Los hombres están afeitándose en medio de la calle y las mujeres cosiendo..." (Teresa de Mier, 1946, p. 161).

Conductas heterodoxas que nos remiten inmediatamente al ya referido género de la picaresca, modo narrativo de cuño español y que en los *Cartones de*

Madrid aparece como fuente cristalina de la índole peninsular por su condición naturalizada. En los ensayos "Manzanares" y "Manzanares y Guadarrama" la presencia del río, en la memoria literaria, adquiere una enorme carga simbólica. Manzanares: río no navegable que, pese a todo, ha permanecido y horadado las conciencias de los habitantes de la villa. La reflexión hídrica como exploración narrativa y ejercicio de crítica literaria. El río como la primera avenida, la vía inicial de la comunicación y el sustento de aldeas, pueblos y ciudades. Las metrópolis sostienen una relación personal y pasional con sus ríos. El Manzanares de Madrid es un acto de fe, una cicatriz en el rostro de la capital. Material para la escritura. ¿Pensaría Reyes, al escribir estas líneas, en su río natal: el Santa Catarina de Monterrey, también estrecho y de cauce caprichoso? Y del río el desplazamiento se tornaba más "sofisticado", pasamos de la geografía a la cultura y el mapa, o el cartón, se avoca a registrar la tradición letrada.

La vida intelectual no escapa al registro visual y reflexivo de estas páginas (y eso hace de los *Cartones...* un libro particular donde las fronteras entre alta y baja cultura se borran, y en el cual la distancia entre las referencias literarias y las antropológicas se acortan): "Nada hay aquí más castizo que la predicación ética. En España, la moral y la mística se amansan y se vuelven caseras" (65). Las letras formaban parte de la vida en la medida en la que tomaban de ésta sus principales elementos argumentativos. Los *Cartones de Madrid* realizan también la cartografía del ámbito reflexivo y creador: muestran los vínculos entre el pensamiento y la acción cotidiana. Una frase que Victor Hugo le había dicho a Baudelaire ("has inventado un nuevo escalofrío") se convierte en el objeto de la búsqueda. Para Reyes no había mayor elogio que ése. Todo nuevo hábito, sostenía, es en principio una locura "Y mi corazón ha estado siempre con el que inventa un hábito nuevo, un nuevo ensayo biológico

que imprima, para siempre, una transformación en la especie" (68).

Las conferencias del Ateneo de Madrid, los discursos de Eugenio D'Ors y de Ramón del Valle-Inclán, o los antiguos interlocutores de la ciudad: Francisco Giner de los Ríos y Ramón de Mesonero Romanos, lo invitaban a reparar en la función del intelectual en la vida cultural española. De la ética a la estética. El "quietismo estético", propuesto por el autor de *Tirano Banderas*, le resultaba al ensayista un gesto anacrónico que se volvía moderno ante la dinámica y la voracidad de aquellos días rebosantes de modernidad. ¿No era acaso una manera de legitimar su propio procedimiento ensayístico? "Estético tiene que ser siempre su procedimiento, literarias sus alusiones, artísticos sus recuerdos, porque todos hablamos el lenguaje de nuestro oficio" (84).

En particular, la figura de Mesonero Romanos le resultaba singularmente atractiva por tratarse de un madrileño cuya obra giró, casi en su totalidad, sobre la capital española. Un autor que no tuvo ojos más que para su ciudad natal. Él era su interlocutor local secreto. ¿Cómo describió la ciudad el cronista decimonónico y cómo la estaba describiendo él, el ensayista mexicano, casi cien años después? Utilizando todos los sentidos: *viviendo* el espacio, siendo un "curioso parlante", alguien que hablaba y escuchaba, observaba y atendía. Hay un rasgo que tomaba como herencia: la de ser o convertirse en un "hombre municipal", es decir, transformase en un vecino (y no en un habitante indiferente) del espacio que habitaba:

Cierto: hay una casta de hombres para quienes la ciudad en que viven no tiene existencia real, ni la calle donde está su casa, ni aun su casa misma. Han perdido los ojos. Se ocupan constantemente en devolver al caos todos los objetos que la energía espontánea de las retinas habría logrado discernir. Son sociólogos: el mundo se les disuelve en leyes generales. Son incapaces

de averiguar y de retener los datos que más de cerca les incumben, si no es para hacerlos desaparecer prontamente, reintegrándolos en el cuadro del universo.

Los ojos como vía fundamental para el ensayo. Leer, mirar, espiar, vigilar, percibir. Todas estas acciones de la vista se convertían en modos narrativos en la prosa alfonsina. Y es precisamente esta peculiar manera de observar, la que hacía al ensayista reparar incluso en las conductas económicas. Uno de los textos más interesantes (y de una profundidad que todavía no termina de sondearse) es "Ensayo sobre las riquezas de las naciones". ¿Dónde radicaba la fortuna? ¿En el sistema monetario? ¿En las costumbres? Ahorro y despilfarro; propina y limosna. La economía como dispositivo que contralaba y a su vez era controlado por la idiosincrasia de los pueblos.

Del sentido de la vista pasaba a los sentidos del olfato y de la audición; entre el olor de la combustión, decía el ensayista, y el de la grasa derretida, iba el ritmo de la ciudad moderna, que se estaba motorizando. El trajín cotidiano, con su repertorio sonoro: "Los gritos de la calle contienen en potencia una ciudad" (73). Los ruidos de Madrid, el pregonero, los vendedores, las vecinas en el mercado. Todo le hacía evocar al espacio natal. La contraparte de Madrid es Monterrey: "Monterrey, toda mi ciudad de Sol y urracas negras, de espléndidas y tintas montañas y de casas bajas e iguales, vaporizados en el fuego de las doce..." (74), y aquí agregaba el grito de algún vendedor regiomontano.

Y del sonido pasaba a las voces roncas de las mujeres madrileñas que le producían, a un tiempo, fascinación y estupor. "Y hablan ronco, ronco, echando del busto una voz tan brava que nos desconcierta y nos turba. Y aguantan, si las miramos, y hasta gritan algo: acuden al reclamo siempre. Y contestan el requiebro prestas, en una lengua hueca y convencional que las defiende mejor que los pudores" (75). En contraparte, estaba también, y así lo registraba con algo de nostalgia, el

sonido de las madres que arrullaban a sus hijos, o las que los regañaban con voz portentosa. Madres jóvenes que le remitían a su propia esposa, encargada de la crianza de su vástago: el hijo de él, Alfonso, que para entonces era ya el hijo huérfano de padre, y con una madre que habitaba allende el Atlántico.

Reyes estaba describiendo el mundo que lo rodeaba. La vecindad donde él era uno más de los habitantes, inquilino que no recibía ningún tipo de trato deferencial: debía pagar el alquiler, conseguir carbón para la calefacción y corregir las cuartillas de este libro que ahora estamos leyendo. Y hasta ahí llegaba la versión primigenia de los *Cartones de Madrid*, hasta ese universo inmediato, captado por sus retinas. (Años después el ensayista añadiría, como ya he mencionado, los textos relativos a "En el ventanillo de Toledo", pero en ellos prima el recuerdo y la evocación autobiográficos, y de observador para cada personaje.)

A guisa de cierre: los Cartones... en la era digital

Al cerrar el libro y guardar mis papeles, trato de realizar el mismo ejercicio alfonsino tras mi relectura de los *Cartones de Madrid*; sé que es difícil, pues, toda relectura implica un proceso previo; aunque también suele acontecer lo inverso: la relectura como vía para el descubrimiento de aquello que no advertimos en la primera lectura, y eso suele ser lo que está en la superficie, como aquella carta en el cuento de Poe. ¿Cuál es la primera impresión que me deja esta nueva aventura? Mirar el presente en una rápida ojeada. Estamos en un mundo sobrecargado de imágenes, pero eso no significa que hayamos ampliado nuestro sentido de la vista.

La imagen plástica se ha trucoado en algoritmos y píxeles. Escribir la ciudad implica ahora, o debería implicar, regresarla a su dimensión simbólica y verbal, ante la sobre exposición de imágenes, videos y auto

retratos. Los *Cartones de Madrid*, lo hemos visto, operaban en dirección contraria, buscaban sacar el espacio tangible de la urbe y sus habitantes de los libros y referencias bibliográficas, y mostrarlos en su vitalidad y colorido. Todo ello a través de la escritura, del trazo preciso de palabras.

Tratar de atrapar el tiempo, pero no de manera mecánica, sino figurada. Ese sería el reto, sin embargo: ¿vale la pena escribir nuestras impresiones si podemos registrarlas "fehacientemente" con nuestro teléfono celular? Me inclino a pensar que sí, y confío en que nuestras retinas aún podrán albergar un espacio exclusivo para las primera impresiones: nuestro desafío será, entonces, tratar de encontrar la manera de expresar tales imágenes en prosa literaria. Tendremos que aprender a leer de nuevo.

Referencias bibliográficas

- Machado, A. (1971). *Antología poética*. Madrid: Salvat.
Ortega y Gasset, J. (2912). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Gredos.
Real Academia Española. (1992). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Madrid: Espasa.
Reyes, A. (1990). *Historia documental de mis libros*. En *Obras completas*, vol. XXIV. México: FCE.
Reyes, A. (1995). *Cartones de Madrid*. En *Obras completas*, vol. II. México: FCE.
Teresa de Mier, S. Fr. (1946a). *Memorias*. (I). México: Porrúa.
Teresa de Mier, S. Fr. (1946b). *Memorias*. (II). México: Porrúa.
Torri, J. (1995). *Epistolarios*. México: UNAM.

Cartones de Madrid: la flânerie de Alfonso Reyes

María Luisa Martínez Muñoz

Hoy todos somos cosmopolitas¹

El exilio voluntario de Alfonso Reyes en Madrid entre 1914 y 1924, si es posible que algún destierro sea realmente elegido, abarca dos etapas: la primera, desde 1914 a 1919, signada por la pobreza y la necesidad de asegurar la subsistencia, pero al mismo tiempo por la libertad, como el propio autor destaca. La segunda etapa en la capital española, desde 1920 a 1924, refleja una mayor holgura económica a partir de la reincorporación de Reyes a la vida diplomática y de su asentamiento en el medio intelectual madrileño. Héctor Perea así lo señala en la introducción a la edición de 1989 de *Cartones de Madrid* y así lo plantea también Sebastián Pineda en "Alfonso Reyes y la literatura vanguardista sobre la Gran Guerra":

Conviene insistir en que el esplendor literario de la obra de Reyes se dio entre 1914 y 1924, es decir, durante los diez años que vivió en Madrid y que coinciden, en buena parte, con su independencia de la política mexicana" (2016, p. 212).

¹ (Reyes, 1989, p. 77). En adelante, todas las citas de *Cartones de Madrid* llevarán sólo número de página.

Reyes publica, en el plazo de diez años, *Cartones de Madrid* (1917), *Visión de Anáhuac* (1917), *El suicida* (1917), *El plano oblicuo* (1920), libro que en realidad había escrito con anterioridad a su periplo por la Villa y Corte, *Ifigenia cruel* (1923) y una serie de estudios entre los que destaca los dedicados a Luis de Góngora, aunque su fascinación por la obra del autor de la *Fábula de Polifemo y Galatea* es anterior a su llegada a España. La preocupación escritural de Reyes por la obra de Góngora prosigue fuera de España y se condensa en *Cuestiones gongorinas* (1927), una serie de ensayos que constituye un aspecto fundamental de su obra: “Combinando los recursos de la erudición con un espíritu sutil de interpretación poética, quedan aclarados muchos puntos dudosos de la obra de Góngora, y con estos trabajos inicia Reyes el estudio serio, continuado más tarde por otros críticos” (Mallo, 1960, p. 155). La diversidad de géneros literarios explorados por Reyes durante los años en Madrid se amplía con el desarrollo de su faceta periodística y de traductor, en la que destacan las traducciones de Stéphane Mallarmé, Gilbert K. Chesterton, Laurence Sterne, Robert Louis Stevenson y Homero. A pesar de que Reyes no conocía el griego a cabalidad, Adolfo Castañón señala que sí sabía lo suficiente “como para controlar y mucho una traducción contrastándola con otras. Y, si no sabía griego a plenitud, sabía Grecia —como diría otro alto poeta, Gonzalo Rojas— y podría decirse que la traducción de esos cantos está respaldada no sólo por su personal experiencia de la ubicua guerra y la política, sino por los cuatro tomos de sus *Obras completas* dedicados a los estudios helénicos” (2011, p. 98). El primer libro de poesía de Alfonso Reyes, *Huellas* (1922), aunque se inscribe en el periodo de su estancia madrileña, es publicado en México. La poesía es otro género fundamental en la producción escritural de Reyes, que permite advertir temas y problemas que la crítica ha abordado desde la perspectiva histórica, pero que entregan una nueva posibilidad de acercamiento a la obra del autor a partir de su raigambre autobiográfica. Anthony Stanton señala el cruce entre poesía y autobiografía en la obra de Reyes,

y recuerda que el autor regiomontano escribe en una carta a Emir Rodríguez Monegal que toda poesía es autobiográfica: “No distingo entre mi vida y mis letras” (cit. en Stanton, 2013, p. 522). Jean Philippe Miraux plantea en *Las escrituras del yo* que ya los surrealistas, particularmente Breton, indagaron en las porosidades entre lo real y lo imaginario, y en la “transgresión del pacto referencial en provecho de un pacto autobiográfico de otro temple, enlazando la función introspectiva (conocerse) y la función heurística (develar y develarse) con la función estética y creadora” (2005, p. 87). La obra de Reyes, imbuida del influjo onírico y fantástico, de un surrealismo propiamente hispanoamericano y anterior a la aparición del surrealismo en Francia, expresa el cruce entre los planos del adentro y del afuera, y traza los cuadros interiores y exteriores que dominan en *Cartones de Madrid*. El exilio voluntario de Reyes en España se traduce en la creación poética a partir de la experiencia del viaje, siempre un proceso de descubrimiento o reencuentro consigo mismo; los nombres que los lugares marcan y los puntos que los mapas trazan no remiten tanto a una topografía o espacialidad específicas como al develamiento de la subjetividad. El encuentro de Reyes con Madrid es, en ese sentido, el encuentro siempre extraño con uno mismo, como señala William Hazlitt: “No somos los mismos, sino otros, y quizás más envidiables individuos, cuando nos encontramos fuera de nuestro país. Estamos perdidos para nosotros mismos, así como para nuestros amigos” (2015, p. 59).

**El yo no se diluye en el mundo, lo colorea,
le da sus formas²**

Cartones de Madrid reúne las alianzas entre los distintos géneros escriturales abordados por Reyes durante su trayectoria literaria. Resulta particularmente complejo, además de limitante, constreñir sus impresiones

² (Onfray, 2016, p. 93).

a su llegada a la capital española bajo el rótulo de crónicas, estudios, cuadros de costumbres, notas periodísticas, semblanzas o apuntes. Los textos de Reyes transitan entre una curiosa forma de género epistolar que el autor dirige a sus “amigos de México y de Madrid” (23) y el testimonio a modo de diario íntimo que recoge trazos hechos “a media noche, rodando solo por esas posadas de Madrid, sin saber a lo que había venido y bajo el recuerdo de las cosas lejanas” (24). El título del libro privilegia la noción de cartones, bocetos de una pintura de Madrid que Reyes sugiere como la forma de comprender un texto signado por la heterogeneidad y la imbricación entre lo narrativo, lo poético y hasta lo dramático, y donde el elemento plástico recorre oblicuamente sus páginas. Paulette Patout señala que la admiración de Reyes por la obra de Teófilo Gautier, pintor y poeta, se expresa en la posibilidad de utilizar dos lenguajes, el literario y el pictórico; los títulos de muchas de sus obras revelan esa simbiosis que se cifra admirablemente en *Cartones de Madrid*, una “alusión evidente a los cartones de tapices de Goya, libro delicioso en todas sus páginas” (2004, p. 20). Héctor Perea se decanta por el término *estampas* para referirse a los breves textos que componen *Cartones de Madrid*, un nombre adecuado al carácter sensorial del cuaderno que Perea considera más de permanencia que de viaje; pero el nomadismo inscrito en el viaje involucra necesariamente tanto el intervalo de la permanencia como la meseta del regreso, elementos fundamentales para penetrar en los flujos de los bocetos escriturales que componen *Cartones de Madrid*.³

España y México comparten una tradición del exilio que ha originado un conocimiento y un intercambio mutuos de gran envergadura. Mucho antes de que los

³ Robert Louis Stevenson advierte, sin embargo, sobre los pivotes que organizan la felicidad del sedentario, despojado de la fiebre del tránsito, de los movimientos infinitos y de la acumulación de deseos, objetos y necesidades: “Vivimos con tal premura para hacer nuestra voz audible durante un momento en el burlón silencio de la eternidad, que olvidamos esa cosa de lo que todo lo anterior no es más que fragmentos, a saber: vivir” (2015, p. 81).

refugiados españoles se asilaran en México a causa de la Guerra Civil española existían lazos entre ambos países y culturas “que facilitaron el contacto de los intelectuales de uno y otro país” (Tierno, 2009, p. 110). El exilio voluntario de Reyes en Madrid es una cifra más señalada por la suerte. Michel Onfray plantea en *Teoría del viaje* que todos los viajeros narran sus experiencias en el extranjero por medio de cartas, cuadernos o relatos, y que sólo unos pocos los traducen en poemas:

La China de Claudel, el Tíbet de Segalen, las Antillas de Saint-John Perse, el Ecuador de Michaux, el México de Artaud, la Europa de Rilke, incluso la poesía de los videntes que viven y frecuentan sus ciudades como visionarios, Apollinaire en París, Pessoa en Lisboa o Borges en Buenos Aires (2016, p. 36).

Reyes elige el cartón para plasmar su peregrinación por un Madrid que es reminiscencia y revelación de sus figuras tutelares, entre las que sobresalen Velázquez y Goya, además de los escritores con los que comparte una misma lengua.⁴ La ciudad adopta la forma de una poética de la geografía o, más específicamente, de una geografía sentimental encarnada y, al mismo tiempo, de una ontología, una poética propia. La España percibida por Reyes a través de reproducciones antes del viaje es luego contrastada con la realidad percibida y materializada en una estética que se dinamiza en la memoria, en su narración y en el encuentro con la propia subjetividad. Reyes revela en *Cartones de Madrid* su fascinación por el esperpento y la monstruosidad, y plantea una reformulación estética de la deformidad

⁴ La contemplación de lo extraño requiere eventualmente de la comunicación, del uso de un idioma común para transmitir la emoción que suscitan ciertos eventos. Hazlitt señala: “No me sentiría seguro al aventurarme en una excursión en un país extranjero sin compañía; desearía a intervalos oír el sonido de mi propia lengua” (2015, p. 55). Sin embargo, la lengua compartida comporta un sentido ambiguo; Madrid es expresión de la lengua española, la propia de Reyes y, en ese sentido, es familiar y reconocible, pero al mismo tiempo esa lengua debe ser traducida en el uso que se hace de ella en el extranjero.

que señala y recrea el mito hispánico. Frédéric Gros plantea que el *flâneur* de las ciudades⁵ siempre es subversivo; requiere de la multitud de las grandes ciudades, de su velocidad y de su capitalismo. Transita en medio de esos elementos transgresivamente, esquivando las muchedumbres, relentizando el paso y recolectando instantes, impresiones y rostros. La *flânerie* consiste en una actividad poética ambigua y fantasmagórica: “Remitificar la ciudad, inventar nuevas divinidades y explorar la superficie poética del espectáculo urbano” (2015, p. 190). Gilbert K. Chesterton señala que:

... las ciudades, para bien o para mal, son (como el universo) algo muy importante y, en consecuencia, muy poético. Si en algún aspecto se resienten desde el punto de vista literario, es en el de la vastedad de sus exigencias y la multiplicidad de sus demandas (2008, pp. 27-28).

Reyes, desde su condición de *flâneur* citadino, advierte el potencial poético de Madrid y subvierte las leyes del consumo que para Benjamin constituyen el mundo de las ciudades. Su prosa está dominada por la presentación de Madrid como una corte de los milagros que ofrece un atractivo singular en su hiperbolización de la sensibilidad española, determinada en gran medida

⁵ Walter Benjamin establece la noción de *flâneur* en su estudio sobre Baudelaire, una figura que se inicia con la observación de un *fisiólogo* que penetra en la vida parisina, desde la contemplación del mercado hasta la vida burguesa que se desarrolla en la ópera, y que genera el hábito de quien “va a hacer botánica al asfalto” (1972, p. 50), entre bulevares y multitudes. Las *fisiologías* devienen posteriormente en el vagabundeo ocioso del *flâneur*, un observador anónimo y casi detectivesco de las grandes ciudades que Poe desarrolla magistralmente en sus textos. Este género adquiere luego otra dimensión que Benjamin cifra en las personalidades de Victor Hugo y Baudelaire; el carácter solitario de Victor Hugo se despliega en medio de las multitudes, *la manera de existir del mundo de los espíritus* que él, sin embargo, habita; para Baudelaire, en cambio, la multitud no tiene nada de fantasmagórica y en ella contempla su fracaso: “En el mismo momento en que Victor Hugo celebra la masa como héroe del epos moderno, Baudelaire escruta para el héroe un lugar de huida en la masa de la gran ciudad, Hugo, como *citoyen*, se pone en el lugar de la multitud; Baudelaire se separa de ella en cuanto héroe” (1972, p. 83).

por la sensibilidad del propio Reyes, trastornada por la experiencia del viaje.

Onfray señala que sólo la escritura es capaz de captar mnemónicamente una impresión perdurable. Las otras artes, en su opinión, sufren de indigencia para señalar el todo. Reyes conjuga posibilidades estéticas diversas y sus percepciones abarcan ver, oír, sentir, aspirar y gustar, elementos que David Le Breton considera esenciales en el caminar del hombre por el cuerpo de la ciudad, una relación que es primero afectiva y que luego deviene una experiencia corporal: “Un fondo sonoro y visual acompaña su deambular; su piel registra las fluctuaciones de la temperatura y reacciona al contacto de los objetos o del espacio; su cuerpo atraviesa capas de olores infectos o placenteros” (2017, p. 174). La experiencia de caminar, consustancial al tránsito por otra geografía, siempre afecta al cuerpo, el que adquiere la forma de un *sismógrafo hipersensible*, siempre susceptible al exceso y, en esa experiencia, la amistad cumple un papel fundamental. Los primeros tiempos de Reyes en Madrid están marcados por el encuentro con el medio intelectual español y mexicano: Díez-Canedo, Acebal, Juan Ramón Jiménez, Jesús Acevedo, Pedro Henríquez Ureña, entre muchos otros. La ciudad que Reyes va descubriendo se va pulsando a partir del descubrimiento de lo extranjero y de lo propio, del otro y de sí mismo. Este encuentro está determinado por el acto de caminar su nueva ciudad, a la usanza de la *españolera andante* cultivada por la práctica municipal de Mesonero Romanos descrita en “El curioso parlante”. Se trata de descubrir la ciudad que se habita en la tertulia del paseo, en “andar callejeando como los perros y detenerse a hablar por las calles” (78). Las experiencias compartidas en la amistad se van imprimiendo no sólo en la observación de Reyes del cuerpo de la ciudad, de sus tonos, luces, sombras, latidos, olores, gritos, cantos, brusquedades, ternezas, fealdades y bellezas, sino también en el propio cuerpo, el primero en registrar la novedad de lo visto, oído, aspirado y sentido. Margo Glantz repara en la cualidad culinaria presente en la prosa de Reyes y cómo ésta

aparece en sus notas a *Cartones de Madrid*, en las que el autor utiliza profusamente *adjetivos paladares* que se relacionan con el acto de deglutir, “con la abundancia de alimentos grasos y sensuales que se van deslizando por el organismo y siguen un recorrido cuidadosamente anatómico y delicuescente” (2006, s/n°). La apropiación sensitiva de la ciudad requiere de la conversación que, en la especularidad de la amistad, es también una conversación silenciosa. Reyes ejemplifica con la tertulia solitaria de Mesonero Romanos, sentado en los jardines de Recoletos, acechando como un cazador las piezas que se ofrecen a su mirada, otra forma de sentir la ciudad y de hablarla. Onfray señala que la amistad, mucho más que el amor, siempre fragilizado y expuesto en el viaje, sostiene el exceso de las experiencias sensoriales que la fatiga del cuerpo registra y que exacerba la propia naturaleza:

Andar, caminar, ir y venir, comer poco, mal, beber demasiado o no lo suficiente, levantarse pronto, acostarse tarde para aprovechar profusamente del lugar y de las circunstancias, todas esas ocasiones dejan al cuerpo trastornado. Más frágil, pero también más sensible, lastimado, con la emoción a flor de piel, afinado como un instrumento extremadamente eficaz (2016, p. 52).⁶

La estancia de Reyes en Madrid, más allá de los elementos autobiográficos e históricos que la designan, de la precariedad implícita en su condición de provinciano en la capital todavía desconocida, de las estrecheces económicas de los primeros tiempos, de los conflictos políticos de su país que no lo abandonan, del alejamiento de los referentes gregarios y del estableci-

miento de nuevas amistades se orienta, como todo viaje, hacia la búsqueda y el encuentro de sí mismo. La posición de Reyes como observador ante una nueva realidad contiene luces y sombras; el afianzamiento de su condición de escritor, en la que Madrid juega una función primordial, y la *alquimia metafísica del advenimiento*. Al proceso de elevación de la subjetividad se suman los descensos a las simas del yo: “En el extranjero, no se es nunca un extranjero para uno mismo, sino siempre el más íntimo, el más apremiante, el más pegado a su sombra” (Onfray, 2016, p. 93). La naturaleza cosmopolita de Reyes encuentra en Madrid el material adecuado para plasmar sus procedimientos escriturales. Se abre ante él un cuadro que digiere sensorialmente, se produce un reconocimiento con sus fantasmas y obsesiones, y se decanta una estetización de la crueldad.

La tradición del exilio que comparten México y España ofrece la posibilidad de reescribir las crónicas de viaje desde la mirada del continente americano orientada ahora hacia el mundo hispánico en una experiencia de apropiación de lado y lado. Años más tarde de la permanencia de Reyes en Madrid, Luis Buñuel, otro creador fundamental del siglo XX, se exilia en México tras la Guerra Civil Española. Buñuel, a diferencia de Reyes, señala en sus memorias que nunca se sintió atraído por América Latina; “sin embargo, vivo en México desde hace 36 años” (2001, p. 231). Cito el caso de Buñuel como ejemplo de los ricos flujos creativos que se establecen a ambos lados del Atlántico y también como representación de las filiaciones estéticas entre dos referentes intelectuales para uno y otro país, sin olvidar que Reyes fue también crítico de cine y, por lo tanto, la narración cinematográfica forma parte de sus preocupaciones estéticas. La etapa mexicana de Buñuel fue determinante tanto en su producción filmográfica como personal. Las veinte películas filmadas por Buñuel en México entre 1946 y 1964 incluyen *Los olvidados* (1950), la más polémica de todas en su recepción

⁶ Tanto Hazlitt como Stevenson consideran que las excursiones y caminatas son experiencias de libertad que resultan más provechosas en soledad. Hazlitt señala que “no es posible leer el libro de la naturaleza con la continua molestia de traducirlo para beneficio de otros ... Por una vez anhelo aprehender todo a mi manera, algo imposible sin estar solo” (2015, p. 32); Stevenson lo refrenda y plantea que “una excursión a pie ha de realizarse a solas porque la libertad forma parte de su esencia, porque uno ha de ser capaz de detenerse y seguir, continuar por una senda o por otra, según lo dirija la voluntad” (2015, p. 66).

crítica⁷ y una de las preferidas del autor. La película retrata la vida de unos niños y adolescentes, destinados a la delincuencia, en los barrios marginales de Ciudad de México y bajo el modelo de *El limpiabotas* (1946) de Vittorio de Sica: "Durante cuatro o cinco meses, unas veces con mi escenógrafo, el canadiense Fitzgerald, otras con Luis Alcoriza, pero generalmente solo, me dediqué a recorrer las *ciudades perdidas*, es decir, los arrabales improvisados, muy pobres, que rodean México D.F." (Buñuel, 2001, p. 234). Reyes y Buñuel registran las geografías que los asilan desde sus respectivos registros; Reyes *colorea* sus cartones con claroscuros, mientras Buñuel, más pesimista, prefiere el blanco y negro para retratar la estética absurda y arbitraria del alma de los suburbios, que "estrangula todo lo que pueda haber en él de vida y movimiento. En la acuarela que inmediatamente pintamos con la paleta de nuestros sentidos no empleamos más que un color: gris" (Buñuel, 2000, p. 78). Ambos autores ostentan, sin embargo, un humor ácido y complejo; Sofía Tierno plantea que las crónicas de uno y otro lado del Atlántico utilizan el procedimiento plástico para observar la ciudad y pasar del plano general al primer plano, una mirada que "nos muestra su cotidianidad, su miseria y sus absurdos. El humor es uno de los ingredientes que muchos cronistas mezclan con su prosa" (2009, p. 118).⁸ Tanto Reyes como Buñuel tienen una realidad bastante naturalista de elementos vanguardistas, pero el segundo debe enfrentar algunas restricciones; Óscar Dancigers, el productor de *Los olvidados*, prohibió que

⁷ *Los olvidados* estuvo apenas cuatro días en cartelera en su primera exhibición mexicana y su director fue acusado por el Partido Comunista de presentar una visión burguesa de la sociedad y por la sociedad mexicana de presentar una visión degradada del país, críticas que Buñuel atribuye a que "uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es un nacionalismo llevado hasta el extremo" (2001, p. 235). La película tuvo, sin embargo, una excelente recepción en el círculo surrealista francés y, tras el éxito obtenido en Cannes con el premio a la Mejor Dirección, donde recibió incluso el respaldo de Octavio Paz, se reestrenó en México con mejores resultados.

⁸ Tierno observa el caso de *Esfinge mestiza* de Luis Rejano, otro español desterrado en México, y su visión del atiborramiento en los camiones mexicanos.

se incluyeran algunas escenas surrealistas y fantásticas que Buñuel quería incluir en la filmación para prevenir un fracaso seguro.⁹ Reyes y Buñuel crean sus relatos desde geografías cruzadas, pero ambos comparten la visión descarnada de la sociedad que los acoge y en ambos textos, *Cartones de Madrid* y *Los olvidados*, la figura del ciego es fundamental en la representación de la crueldad; pero la impiedad de Reyes provoca menos rechazo o mayor condescendencia entre sus críticos. Amy Katz propone que los tres primeros textos de *Cartones de Madrid*, "El infierno de los ciegos", "La gloria de los mendigos" y "Teoría de los monstruos", ya desde sus títulos "piden emoción, piedad" (1973, p. 105). A Buñuel, en cambio, se lo acusó profusamente de realizar un cine que ostentaba una gran crueldad, crítica de la que él era consciente y que rebatía a propósito de *Viridiana* (1961):

También soy censurado por mi crueldad. ¿Dónde está en la película? La novicia muestra humanidad. El viejo, un ser humano complicado, es capaz de ser bondadoso con los seres humanos y con una humilde abeja cuya vida no duda en salvar. Su hijo tiene un carácter bastante benévolo. Los mendigos, tipo clásico en España, pueden expresar tosquedad sin crueldad. Sólo el ciego es receloso como lo son aquéllos que tienen su aflicción. Por esta razón mis ciegos tienen momentos de rencor (Buñuel, 2000, p. 203).

El cruel ciego de *Los olvidados*, entre otros vicios que el director le asigna, es presa incluso de un carácter reaccionario, propio de ciertos sectores marginales, que se expresa en el *porfirismo* que añora. Velázquez y Goya reaparecen en el cine de Buñuel y, aunque él mismo

⁹ La película tiene innegables elementos surrealistas, por ejemplo el sueño que tiene Pedro, el protagonista. Buñuel quería agregar otros elementos arbitrarios, por ejemplo una orquesta de cien músicos tocando una música inaudible en la escena en la que el ciego atraviesa un descampado: "De haber hecho lo que yo quería habría resultado una obra maestra. Deseaba interrumpir la narración naturalista con algunos roques irreales, pero éstos tuve que limitarlos a los sueños" (Buñuel, 2015, p. 60).

niega sus vínculos con lo español, "Velázquez y Goya están próximos. Hay una España propia, el constante contraste en Buñuel entre la extrema riqueza y la extrema pobreza está por todas partes cuando mira a España" (2015, p. 99), y ambos pintores sobrevuelan la prosa de Reyes. Perea plantea que incluso la portada a la primera edición de *Cartones de Madrid*, una estampa de Goya que reproduce el capricho *Dios la perdone: y era su madre*, en alusión al menosprecio de una hija enriquecida por su pasado y filiación, "manifiesta el desprecio humano en su más refinada crueldad" (14). El universalismo de Reyes y Buñuel se plasma en la representación de la aldea que pasan a poblar; allí el carácter cosmopolita de los autores recoge lo mejor de ambos mundos y de todos los otros mundos posibles que los habitan. Algo similar ocurre con su mitificación de los escenarios que transitan; uno señala el Madrid de principios del siglo XX, mientras que el otro enseña el México de mediados del siglo pasado, pero ambos parecen proyectar los principios estéticos de Velázquez y Goya hacia nuevos escenarios y tiempos. España y México siguen unidos por el barroco que tan fuertemente ha calado en ambas cartografías y subjetividades.

Mi corazón ha estado siempre con el que inventa un hábito nuevo¹⁰

Los tres primeros cartones de Reyes están dedicados a los ciegos, los mendigos y los monstruos; estos tres tipos humanos constituyen la apropiación corporal, la psicología que descubre, la geografía afectiva que reencuentra como reminiscencia de lo leído, lo visto y lo soñado, porque un viaje es también el descubrimiento o reencuentro con los escritores, pintores y filósofos amados. El advenimiento estético se da a partir del encuentro con una poesía, una pintura y una filosofía del pesimismo encarnado que *ahonda de*

Velázquez hacia Goya. Reyes percibe que entre uno y otro pintor hay *todo un latido filosófico* que transita. El *flâneur* de los extramuros observa que la visión de la deformidad adquiere cada vez mayor fuerza. Si Velázquez retrata excepciones, Goya las incorpora a la norma y, entonces:

... la frecuencia de la impresión se dilata en estado de ánimo. Ya no cree haber visto algunos monstruos, sino una vida monstruosa ... La existencia misma va cobrando entonces aspecto de fracaso, la línea recta gesticula, el mundo está mal acabado. Y nace así un pesimismo hueco y sin dogma: un pesimismo de los ojos, del tacto, de todo el sentido muscular (32).

Le Breton señala que el *flâneur* es "un sociólogo diletante, pero también es en potencia un novelista, un periodista" (2017, p. 180). Los cartones de Reyes reúnen estos elementos al trasponer y reelaborar las *Pinturas negras* de Goya; su contemplación de los rostros de una masa humana monstruosa que transita por la ciudad sugiere imágenes de un instante, fugaces ensoñaciones esperpénticas, emociones captadas en el desplazamiento. Todo advenimiento estético es síntesis de acontecimientos que transcurren en el tiempo largo de los hechos, pero que Reyes bosqueja en un breve "cuaderno de notas y rápidos trazos, testimonio de lo más superficial" (23-24) que ve a su llegada a Madrid, aunque aclara que su interpretación de la ciudad va más allá de las primeras impresiones que la retina rastrea en sus trayectos. Los ciegos y los mendigos, *cuerpo arquitectónico* de las calles de Madrid que Reyes recorre son otra forma de monstruosidad. Reyes lee y traduce estas figuras a partir de su comprensión del arraigo picaresco en la mentalidad española, en la pervivencia de este procedimiento en su política, en sus sofismos e incluso en su teologismo. España, a principios del siglo XX, sigue presa de los hábitos del pícaro que la literatura española ha exhibido magistralmente: "La picaresca perdura y la picardía suprema sigue practicándose alegremente. El hambrón se echa

¹⁰ (57).

migas en las barbas para hacer creer que ha comido, y trae los pantalones raídos bajo la capa" (27). El fraude y la simulación del *Lazarillo de Tormes*, del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán o del *Buscón* de Quevedo se reformulan éticamente en el mendigo español que Reyes encuentra. Limosnear adquiere un nuevo matiz en el cartón dedicado a los mendigos, escondidos detrás de quienes practican una regeneración de la comprensión del trabajo. El escudero advierte sobre esta verdad a Lázaro en el Tratado tercero del *Lazarillo de Tormes*:

Pues esperado te he a comer, y desde que vi que no viniste, comí. Mas tú haces como hombre de bien en eso, que más vale pedirlo por Dios que no hurtarlo, y así Él me ayude como ello me parece bien (Anónimo, 2014, p. 68).

Las apariencias que el escudero mantiene y que lo hacen salir de casa simulando que se escarba los dientes como si recién hubiera desayunado, a pesar de no haber comido en ocho días contados, exhiben la misma decadencia social que Reyes observa en la nueva *epopeya del hambre* citadina que narra. El hambre es la misma, no ha variado sustancialmente a lo largo de los siglos, pero Reyes percibe una nueva filosofía detrás de la mendicidad: la honradez del acto de pedir.¹¹ La galería de monstruos conformada por

¹¹ El acto de pedir que Reyes advierte en Madrid parece trascender los límites de la ciudad y extenderse hacia toda la humanidad, como ya había reparado Juan Ruiz de Alarcón en *Las paredes oyen* (1617). Todos; mercaderes, sacristanes, curas, monstruos, ganapanes, escribanos, oficiales, cada quien desde su condición, *lucra* a través del limosnear. También lo hace la mujer con la cara, sentencia que recuerda la escena final de *Viridiana* de Buñuel, donde la joven virtuosa, resuelta a dejar de serlo, aparece de noche a tocar la puerta de la habitación de su primo, sin decir palabra, con los ojos bajos, pero con el pelo suelto sobre los hombros, liberado del moño y pañuelo que antes lo cubrían. Marianela, protagonista de la novela homónima de Pérez Galdós, ofrece, sin embargo, y a pesar del realismo de la novela, una excepción: "La boca de la Nela, estéticamente hablando, era desabrida, fea; pero quizás podía merecer elogios, aplicándole el verso de Polo de Medina: 'es tan linda su boca que no pide'. En efecto; ni hablando ni mirando ni sonriendo, revelaba aquella miserable el hábito degradante de la mendicidad" (1991, p. 28).

enanos, *caras abstractas* que parecen una caricatura de la naturaleza, mancos que piden limosna a cambio de fuego para los fumadores y viejecitas que cantan a la salida de los cafés se potencia con otra figura emblemática: la de los ciegos que cantan, guitarrean, predicán, maldicen, como toda la ciudad parece maldecir; ciegos falsos, ciegos crueles, ciegos amargos, solitarios o acompañados por otros seres que los ayudan a localizar e interceptar a las víctimas de su crueldad, un rasgo que parece dominar su naturaleza: "La ceguera ¿es hija del sol? Parece que la cultivara esta raza como una exquisita flor del mal" (26). Katz señala que estos tres tipos madrileños retratados por Reyes, los monstruos, los mendigos y los ciegos, ofrecen una visión de la miseria y de la pobreza que el autor observa en Madrid:

Son retratos magníficos, nada fríos, a pesar de su falta de sentimentalismo ... La ceguera, si es *hija del sol*, es parte intrínseca de la luz y la vista. Esta contradicción suaviza la ceguera. Luego se compara con una *exquisita flor del mal*. Las palabras *exquisita* y *flor* cancelan y vencen la palabra *mal* para indicar que la ceguera es bella. Además, parece aludir a los poemas de Baudelaire al referirse a la *flor del mal* (1973, p. 105).

La constatación de una extraña belleza no es, sin embargo, impedimento para el descubrimiento de sí mismo como sujeto contagiado del carácter monstruoso no sólo de aquéllos a quienes observa ni de quienes los han retratado con anterioridad; por el contrario, *Cartones de Madrid* textualiza en gran medida una ontología de la impiedad. Reyes observa y refiere burlescamente la *predicación ética* constitutiva del carácter español, propiedad que Pío Baroja define como esa "rumia de ideas morales [que] es producto de las mesetas" (52) y que Ortega y Gasset le atribuye al *hábito de vida franciscana* que atraviesa su *raza*. El retrato de Giner de los Ríos que cierra el libro sintetiza la representación mística del pueblo español en la vocación casi religiosa del cultivo de la inteligencia, la caballerosidad y las nobles virtudes.

El poeta, según Onfray, requiere menos de la razón que de la gracia para observar; sus percepciones son las de un visionario que practica la *docta ignorancia* y que se nutre de la intuición y de la penetración inefable en el alma de las cosas para lograr un poema del mundo. El texto sobre Valle Inclán entrega claves para comprender el procedimiento estético que Reyes plasma en *Cartones de Madrid*. La conferencia de Valle Inclán sobre el quietismo estético dictada en el Ateneo transita entre los principios estéticos y teológicos; recomienda a los asistentes, después de aprender y conocer, no conservar más que el *olor del conocimiento*: "Aconseja mirar las cosas en el recuerdo, evocándolas con razón quieta de amor" (84), lo que recuerda la recomendación de Horacio Quiroga de no escribir bajo el imperio de la emoción y sobre la necesidad de dejarla primero morir para luego evocarla serenamente. Finalmente, el advenimiento estético no debiera remitir más que a unas cuantas señales depuradas y decantadas tras el largo proceso de la memoria. Hazlitt se inclina por la misma forma de aprehender el hecho estético:

Prefiero una metodología sintética cuando se realiza una excursión, en lugar de la analítica: me doy por satisfecho con acumular una serie de ideas en ese momento para examinarlas y diseccionarlas con posterioridad. Prefiero observar mis vagas nociones flotar como el vilano de los cardos al viento y no verlas enmarañarse entre las zarzas y los espinos de la controversia (2015, p. 32).

Reyes cuenta que Valle Inclán ejemplifica con Velázquez, para quien el arte no es la transposición estilística de innumerables rastros y momentos, sino que él *pinta el tiempo* y así conjuga *lo estático con lo perenne*. La obra creadora para Valle Inclán es similar en el hombre y el animal, "porque, como éste, produce imágenes que se le parecen, pero lo compara también con el ángel, porque, como éste, produce

acciones" (84). El dinamismo del nómada es propio de hombres y animales; la experiencia del tránsito por una cartografía, sea ésta conocida o desconocida, entraña un comportamiento atávico atravesado por estados de ánimo diversos. Stevenson sostiene que durante las caminatas adviene la paz de "los placeres puramente animales, la sensación de bienestar físico, el deleite de cada respiración, de cada ocasión en que los músculos se crispan muslo abajo" (2015, p. 74). La plasticidad de la alianza entre hombre y bestia que narra "El entierro de la sardina", donde el caos del carnaval plebeyo consiste en la creación de un nuevo orden estético regido por el grotesco de las escenas que se despliegan, por las maldiciones que se profieren, por la extravagancia que anula la racionalidad, por el desenfado de las mujeres que apenas logran disfrazarse tras ropas de hombre y por una canallada que todo lo inunda remite a las pinturas de El Bosco. El mundo ultraterreno asoma a la superficie y allí se "mezclan en borrasca los desperdicios de la vida, nos ha parecido mirar la escala que liga el monstruo al hombre, y a éste lo confunde con el misterio" (41). La unión entre el hombre y el animal reaparece también en la representación de la belleza de la mujer madrileña, que Reyes exalta en "La prueba platónica" y donde cita la comparación con un cisne o una paloma que Lope hace de la mujer. La captura entre bloques heterogéneos se repite en "Las roncás", pero menos sublimadamente. Dice Reyes que la gracia de las mozas españolas va degradándose paulatinamente con los años, cuando comienzan a desarrollar sus redondeces en exceso; pero lo más turbador en estas hembras, *todas conscientes de la maldición*, es su deseo de devorar al macho: hablan rudo, pisan con el *ritmo animal* que les otorgan sus alpargatas, sostienen la mirada, contestan y parecen querer comerse al hombre, "apropiárselo íntegro, como la hembra del alacrán. Cercenarle la cabeza, como la araña, al tiempo de estarlo embriagando: mascullarlo, desgarrarlo, echarle a la calle a puntapiés, tembloroso todavía de caricias" (70). Reyes observa que la mujer comparte

con el hombre la propiedad para maldecir a todas horas; siempre rabiosas parecen incapaces de ternezas, con excepción de la vecina que recuerda en "Canción de amanece", la única que parece escapar a la regla. La voz de la vecina quizás no es bella, "pero es de *animal exacto*, funciona bien y produce con precisión todas sus notas, con una claridad de tímpano" (72).

La sensibilidad estética gana para Reyes a partir de una percepción sensorial que va más allá de los ojos y de la razón. El elemento plástico aborda todas las posibilidades del sentir; Reyes se aleja de la representación mimética y opta por un gesto que se retiene y necesariamente deforma con el tiempo. "El derecho a la locura" aborda este problema:

El pintor se arriesga, pues, a desdénar el dato naturalista, por inexistente; y así, de la fisonomía —tal el caricaturista— sólo conserva los signos expresivos: la rueda de un ojo, la cruz de las cejas y la nariz, el corazón de la boca; mientras que, por sucesivas representaciones o curvas de natural elocuencia, arroja sobre la tela algo como un jeroglifo del movimiento o como su esquema geométrico y, en los instantes de intuición, algo que es ya el ansia de moverse (55).

El componente vanguardista de Reyes lo lleva a percibir una realidad que es un flujo que desafía la razón en planos pictóricos, casi cinematográficos, que recortan, alargan, seleccionan y fijan recuerdos que el cuerpo atesora. Le Breton señala que caminar una ciudad nos enfrenta necesariamente con la forma en la que el cuerpo siente su meteorología; Reyes recuerda en "Manzanares y Guadarrama" el proverbio madrileño que reza *nueve meses de invierno y tres de infierno*, y relaciona las inclemencias climáticas expresadas en el fango y en el sol con la tos, propiedad ya no madrileña sino de España toda, y con la rudeza del temperamento, que parece rechazar toda forma de belleza. El frío, la nieve, el fango, el sol inclemente dejan su impronta en una topografía y una sensibilidad que define como

"vísceras y estiércol y sangre sobre la tierra" (48). Sin embargo, esa misma naturaleza hostil que se imprime en la meseta es también la responsable del hallazgo estético, del encuentro con la belleza y "la exquisitez incomparable de arrastrar la seda por el fango" (49). La belleza de la ciudad monstruosa y deforme como un grabado goyesco despierta el deseo de transitarla en sus vericuetos para observarla en su misterio. Dimitri, un corazón fogoso, confiesa en *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski: "Siempre amé las callejuelas, las silenciosas y oscuras callejuelas, por detrás de las plazas; allí se da la aventura, allí lo inesperado, allí la perla en el fango" (1968, p. 101). Dimitri encuentra allí el desenfreno, tanto las damas como las chicas del arroyo. Reyes también ama las calles, las luminosas y las umbrías; pero, lejano a la visión realista de Dostoyevski, percibe la belleza como idea y las mujeres, como expresión de la belleza, son para él ojos o cabellera o ritmos, elementos que se disponen en planos caleidoscópicos. La belleza, a fuerza de repetirse, termina por agotar el deseo de una por el deseo de todas hasta que finalmente reaparece la belleza encarnada en "aquella del cuerpo luminoso, coronada de astros, de quien todos nos acordamos, y a la que estamos anhelando volver" (76) y que recuerda el deseo desplegado por el ir y venir de las mujeres por las calles en "¿Qué se ama cuando se ama?", el poema de Gonzalo Rojas; el sufrimiento del sujeto "de no poder amar / trescientas a la vez, porque estoy condenado siempre a una, / a esa una, a esa única que me diste en el viejo paraíso" (1991, p. 135).

La peregrinación promete el olvido y la esperanza del porvenir, la traición a los referentes sensoriales que conforman el mundo propio en medio de otros aires y otros espacios; entre ellos, el sonido es fundamental, como Rimbaud enseña en "Partida":

Ya vi suficiente. La visión aparece en todas partes. / Ya
tuve suficiente. Rumores de las ciudades, al anochecer,
/ y al sol, y siempre. / Ya conocí suficiente. Los parones

de la vida. ¡Oh Rumores / y Visiones! / ¡Partida en la afección y el ruido nuevos! (2011, p. 119).

Onfray señala, sin embargo, que aquello que el alma carga al emprender el viaje se ve potenciado durante la permanencia en otras geografías: "Dolores y heridas, engorros y padecimientos, penas y desgracias, tristezas y melancolías se amplifican" (2016, p. 92). Reyes, no lejano a esas nostalgias, señala en "Voces de la calle" que, como los olores que se perciben, oír ciertas tonadas tiene la propiedad de *resucitarle* una ciudad. La extranjería se acompaña de una banda sonora propia, evocadora y sentimental, que remite tanto al presente que se percibe auditivamente como al pasado que se añora en la distancia. Madrid abunda en ruidos y en melodías armoniosas, en improperios y en canciones. Desde allí, Monterrey, "toda mi ciudad de sol y urracas negras, de espléndidas y tintas montañas y de casas bajas e iguales" (67), resuena en el recuerdo de los vendedores callejeros ofreciendo sus productos; San Luis Potosí es la imagen del frío y el toque de cuerno utilizado por los conductores de tranvías; y Veracruz se ofrece como la reminiscencia del grito de un frutero. Esos ritornelos del nómada conjugan silencio y sonido en un vagabundeo nostálgico. Gros señala que la marcha es una *melancolía activa* y que en ella "vuelven melodías, siempre de confirmación" (2015, p. 161), que sorprenden intempestivamente más como coincidencias que como recuerdos dulcificados. La canción no detiene el peregrinar, sino que lo alimenta. Hazlitt declara que sus excursiones comienzan indefectiblemente con risas, saltos y cantos de alegría; todos los sentidos y capacidades puestos a disposición de "cosas tiempo atrás olvidadas ... que estallan ante mis anhelantes ojos y comienzo a sentir, a pensar, a ser de nuevo yo mismo" (2015, p. 28). Stevenson también se refiere a la experiencia de caminar en compañía de una música íntima, que se escucha en silencio, o de otra exterior, que proviene del afuera en los trayectos que se emprenden: "Quedarían sorprendidos si les enumerara todas las cabezas graves y doctas

que me han confesado que, en una caminata, cantan (y lo hacen muy mal)" (2015, p. 70).

La actitud del *flâneur* tiene mucho de locura, de arrebató, de impulso obstinado y dominado por la libertad y la voluntad entregada a sus designios. La ciudad se recorre y se incorpora en su multiplicidad, en sus escondrijos y en sus avenidas, en lo que las luces del día muestran y en aquello que las sombras de la noche apenas perfilan. El movimiento no se imprime sólo en el acto de caminar la ciudad, sino que la misma ciudad es la que se mueve. Los espacios se reinstalan en otros nuevos que se dinamizan y multiplican constantemente. Los desvíos, la superposición de planos, los fragmentos, la disposición urbanística, los pasajes, la naturaleza, las casas y edificios, los monumentos, la gratuidad de objetos dispersos componen un mapa no siempre racional. El Madrid que Reyes observa y transita en *Cartones de Madrid* indudablemente no es el mismo que el de la actualidad; la cartografía ha sufrido modificaciones, ensanches, redirecciones, pero el mito que el autor construye sigue siendo reconocible. El autor señala en "El derecho a la locura" que el cubismo tiene algo de español, más allá de la figura de Picasso; también el Greco, Quevedo e incluso Góngora expresan el carácter rizomático y giratorio de una "visión rotativa y envolvente que domina, que doma al objeto, lo observa por todos sus puntos y, una vez que ha logrado saturarlo de luz, descubre que todo él está moviéndose, latiendo, arrojando comunicaciones" (55). Madrid, sin embargo, resiste esa locura. Aspira a la cuadrícula de los grandes centros cosmopolitas, pero en ella pervive la aldea. La sensorialidad de Reyes descubre en esas formas, colores, olores, ruidos, sabores y tipos humanos una naturaleza realista y, al mismo tiempo, fantástica y magnificante, incluso en sus desperdicios. Perderse en ellos expresa un anhelo y un deseo; "personalidad es elección" (57) dice Reyes, y tras el abandono de los referentes y las costumbres habituales espera, agazapado, el encuentro con la subjetividad y la creación de *un nuevo escalofrío*. Reyes opta en *Cartones de Madrid* por ese derecho a la

locura; por la insensatez de dejarse arrastrar por el viaje, por la celebración del nacimiento de una hija novelera en el alma y por aquello que Poe propone como una de las condiciones fundamentales para la adquisición de la felicidad: la creación de una belleza nueva.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (2014). *Lazarillo de Tormes*. Santiago de Chile: Origo.
- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. España: Taurus.
- Buñuel, L. (2000). *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Buñuel, L. (2001). *Mi último suspiro*. España: Plaza & Janés.
- Buñuel, L. (2015). *Luis Buñuel. Vivo, por eso soy feliz*. España: Kadmos.
- Castañón, A. (2011). "A veces prosa. Alfonso Reyes y la traducción". En *Revista de la Universidad de México* (93) pp. 97-98.
- Chesterton, G. K. (2009). *Lectura y locura y otros ensayos imprescindibles*. Salamanca: Espuela de Plata.
- Dostoyevski, F. (1968). *Los hermanos Karamazov*. En *Obras completas*, Tomo III, Madrid: Aguilar.
- Glantz, M. (2006). "Alfonso Reyes: una miscelánea". En *Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/alfonso-reyes-una-miscelanea-0/html/abbbe50f-8363-4186-839a-3e03a3151bdf_4.html#L0_
- Gros, F. (2015). *Andar. Una filosofía*. Santiago de Chile: Penguin Random House.
- Hazlitt, W. (2015). "De las excursiones a pie". *Caminar*. España: Nórdica Libros.
- Katz, A. (1973). "El calendario de Alfonso Reyes y una nota sobre *Cartones de Madrid*". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*. (22) (1): 104-114.
- Le Breton, D. (2017). *Elogio del caminar*. España: Siruela.
- Mallo, J. (1960). "España en la obra literaria de Alfonso Reyes". En *Hispania*, Tomo 43. (2) mayo, pp. 153-157.
- Mirau, J. P. (2005). *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Onfray, M. (2016). *Teoría del viaje. Poética de la geografía*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Patour, P. (2004). "Alfonso Reyes y las Bellas Artes". *Alfonso Reyes, perspectivas críticas: ensayos inéditos*. En Popovic Karic, P. y

- Chávez Pérez, F. (coords.). *Alfonso Reyes: perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. México: Feria Internacional del Libro, Monterrey, Centro de Investigaciones Humanísticas y Plaza y Valdés. pp. 19-30.
- Perea, H. (1989). "Introducción". *Cartones de Madrid*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Galdós, B. (1991). *Marianela*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Pineda, S. (2016). "Alfonso Reyes y la literatura vanguardista sobre la Gran Guerra". En *Monteagudo*. (3ª) (21). pp. 211-226.
- Reyes, A. (1989). *Cartones de Madrid*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Rimbaud, A. (2011). *Iluminaciones*. España: Alianza.
- Rojas, G. (1991). *Las hermosas. Poesías de amor*. España: Hiperión.
- Stanton, A. (2013). "Poesía y autobiografía en un momento de la obra de Alfonso Reyes (1908-1916)". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*. (LXI) (2). pp. 521-556.
- Stevenson, R. L. (2015). "Caminatas", *Caminar*. España: Nórdica.
- Tierno, S. (2009). "Crónicas de uno y otro lado: *Cartones de Madrid, La esfinge mestiza, Crónicas de mi destierro, Cornucopia mexicana*". En *Iberoamérica Global*. (2) (2). pp. 109-121.

Alfonso Reyes, cordialmente
español. A propósito
de *Cartones de Madrid*

Juan Carlos Abril

*Todo el día ha cantado esta gente, todo el día ha bebido
y ha bailado, y aún vuelve por la noche alborotando
las calles y revoloteando en torno a los faroles.
Y si la fuerza de las razas se mide por su resistencia
a la alegría... ¡oh España! ¡oh España!*
ALFONSO REYES

Inicios del siglo XX

Siempre se ha dicho, y con bastante razón, que un mexicano en España se siente como en casa, igual suele suceder con un español en México. Las causas son la proximidad y la hermandad, una cultura que nos atraviesa de parte a parte, haciéndonos partícipes de una misma base, y que tiene como eje la lengua. Desde ahí pivotan asuntos tan variopintos como la gastronomía, los trajes regionales, la gestualidad, las costumbres en general y la forma de realizar metáforas, que incide en la manera de concebir el mundo. Ya sabe que la lengua es todo, la lengua es cultura, y en las palabras se encierra el particular universo de una comunidad lingüística, desde los significados inmanentes y el *dasein* heideggeriano, hasta los que cambian con los años y las modas, los matices irónicos, el compromiso o la ideología. Quizás

a esta última, la ideología, por su carácter «falso» —no hecho o no tangible, pero tan material como cualquier otra instancia—, se le considere tradicionalmente fuera de las palabras, rodeada por el aura del misterio de la ética y, como tal, eximida de responsabilidad en la contingencia. Sin embargo, la ideología es como la gramática, la cual nos rige, fundamentándose en el lenguaje y estructurándose de manera material: he ahí su apariencia «falsa», y por eso se dice que a las palabras se las lleva el viento. Recorre nuestro pensamiento, como corriente de pensamiento o discurso. Es lo que estructura el sistema. La ideología se presenta —en términos gramscianos— como la amalgama de todas las determinaciones de una cultura dada.

Como bien relata Juan Velasco en el prólogo a la edición española de la editorial Hiperión de 1988, *Cartones de Madrid* se escribió entre 1914-1915, de hecho:

[fue] su primera obra escrita en suelo español, como él mismo refiere en *Historia documental de mis libros*. Antes de publicarlo como volumen, ya habían aparecido como capítulos sueltos en *El Heraldo* de Cuba los primeros, y en *Las Novedades* de Nueva York los últimos, en 1915 (Velasco, 1988, p. 7).

Hay que decir que hasta 1917 no se publica como obra exenta y que, como dato fechable, Francisco Giner de los Ríos muere el 18 de febrero de 1915, y precisamente el capítulo XVII “Giner de los Ríos” (Reyes 1917, pp. 95-99; 1988, pp. 63-66; 1995, pp. 88-90) es el último del volumen, dando cuenta de su muerte a través de las esquelas y semblanzas publicadas en la prensa de la época, que no se cita cuál maneja el regiomontano, pero de las que se hace eco en primera persona: “Influyó siempre —leo en un periódico— de una manera interna, pura e ideal en muchos movimientos y en muchas instituciones que nadie creería relacionadas con él”. (Reyes 1917, p. 98; 1988, p. 65; 1995, p. 90). Ese “leo en un periódico” en primera persona, del

propio Alfonso Reyes, alude directamente a los días inmediatamente posteriores a la muerte del filósofo y pedagogo español, que se podría decir sin ambages que se convertiría en un referente para el mexicano, ya sea por su amplitud de miras lejos del chauvinismo castizo españolista, ya sea por su afán reformista y educador, por su propuesta pedagógica, por su liberalismo, o por el bien de un nuevo tiempo y una sociedad instruida, que tanta falta hacía en España como en México.

Recordemos ahora —solo nominalmente— *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, de Ramón María del Valle-Inclán, escrito en 1916 pero publicado en 1917, sobrevolando el campo de batalla en avioneta, tomando apuntes de lo visto para enviarlo al periódico y aparecer publicado al día siguiente. Y citamos a Valle-Inclán porque el genial manco aparecerá en el capítulo XVI “Valle-Inclán, teólogo” (Reyes 1917, pp. 87-91; 1988, pp. 59-62; 1995, pp. 84-87), ya casi para finalizar *Cartones de Madrid*, caracterizado como “teólogo” y experto en quietismo y teorías místicas. El gallego había ofrecido —según relata Reyes— una conferencia teológica en el Ateneo de Madrid sobre “quietismo estético” y el mexicano lo denomina como “Valle-Inclán el Mágico”, loando su disertación de tal modo que “nos ha hecho vivir varios siglos de vida intensa en media hora” (1917, p. 90; 1988, p. 62; 1995, p. 86). No olvidemos que, en el particular viaje de ida y vuelta entre México y España, Valle-Inclán y Reyes se sentían íntimamente ligados. La conferencia en cuestión formaba parte de un ciclo que el gallego impartió en el Ateneo de Madrid:

«El quietismo estético», el 13 de marzo de 1915, «Guía espiritual de España. Santiago de Compostela», el 9 de mayo de 1915, y una serie de cinco disertaciones que, justo en vísperas de la publicación del libro, y con el título de «La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales», impartió consecutivamente entre los días 17 y 21 de enero de 1916 (Serrano Alonso 2012, pp. 281-282).

Tendríamos una fecha incluso posterior a la muerte de Francisco Giner de los Ríos, como fecha final de estos *Cartones de Madrid (1914-1917)* de la redacción, es decir el 13 de marzo de 1915, si bien se antepone el capítulo de Valle-Inclán al de Giner de los Ríos ya que este último servía mejor de cierre, sobre todo por la nota luctuosa, pero también a modo de resumen de un proyecto de modernidad impulsado en España por el filósofo y pedagogo, y que servía de espejo en el cual se contemplaba el mexicano para su país natal. Giner de los Ríos "funda la Institución Libre de Enseñanza", desde su proyecto krausista, librepensador y reformista, definiendo a la institución como una "orden monástica".

Y he aquí como tampoco le faltó fundar una orden. No sé bien si es una orden monástica, pero me parece que es una orden de caballería; aunque tal vez ambas cosas paran en una. Y de aquí proceden los nuevos caballeros de España (Reyes 1917, p. 97; 1988, p. 65; 1995, p. 89).

Continuando con una de sus extensiones, la Residencia de Estudiantes, donde no pocas veces acudiría el mexicano, seguramente acompañado de lo mejor de los intelectuales y artistas de las primeras décadas del siglo XX en España, entre otros José Moreno Villa (de quien por cierto la edición de *Hiperión* muestra, en sus páginas iniciales, un retrato del mexicano). Y Moreno Villa, como se sabe, acabaría muriendo exiliado en 1955 en Ciudad de México.

Siguiendo el ejemplo de Giner de los Ríos, Alfonso Reyes fundó —junto con otros, entre los que podríamos destacar Daniel Cosío Villegas, fundador asimismo del Fondo de Cultura Económica— el 1 de abril de 1939 la Casa de España en México, una institución constituida principalmente por refugiados de la Guerra Civil española (a los que él, también junto con Daniel Cosío Villegas, ayudó a asilarse) que poco después se convertiría en el hoy prestigiado El Colegio de México.

La historia, andando los años, llevaría a estos dos amigos —Reyes y Moreno Villa— a reunirse por desgraciadas causas en Ciudad de México... Y José Moreno Villa recorrería entonces el camino inverso a Alfonso Reyes, escribiendo su *Cornucopia de México* (1940), donde se introdujo en la vida mexicana, adaptándose, asimilándose a su nueva vida de transterrado, y habiendo echado raíces en su nuevo país adoptivo (se casó con una mexicana, tuvo un hijo...). La amistad de Reyes y Moreno Villa, y la figura intergeneracional de este respecto a la generación del 98 y el Veintisiete, en lo que se ha venido llamando la Generación de 1914 con más o menos fortuna, podría indicarnos el impulso vanguardista de estos años, el de la modernización estética que se llevaría a un lado y otro del Atlántico.

Acotadas algunas fechas significativas de los capítulos finales, hay que recalcar que *Cartones de Madrid (1914-1917)* está escrito con una exquisita prosa, se presenta en todo momento como una lectura atractiva, dinámica y —como reza en la contracubierta de la edición madrileña citada, la cual seguimos para cualquier referencia, tras la referencia de la *editio princeps*, más la del FCE de las *Obras completas*, por ser la más actual— resulta un «libro moderno, ágil, fresco y siempre sorprendente». Lo cierto es que cuando vemos los inicios del siglo XX, y salvando las distancias y considerando todas las prevenciones, tanto para bien como para mal, no nos parece tan alejado de estos inicios del siglo XXI. Algo distinto sería contemplar los inicios del siglo XIX que, aunque se inserten en la modernidad o contemporaneidad, y que éstas se extienden con más o menos consenso desde la Revolución francesa hasta hoy, sin duda quedan más lejanos, como pertenecientes a otra época. O quizá sea una cuestión de la capacidad de identificación que poseemos, por esa inmediata proximidad —a pesar de todos los escollos— del siglo XX a través de las imágenes... No se trata de pensar que no han cambiado los tiempos de 1917 a hoy, pues en ese año estalló la Revolución rusa, y hoy día no

queda ni rastro de ella, con todo lo que significa para la utopía y la creencia y esperanza en un mundo justo. La Revolución rusa fue un acontecimiento decisivo y fundador del “corto siglo XX” —en palabras del historiador marxista británico Eric Hobsbawm (1995)— abierto por el estallido del macroconflicto europeo de 1914 y cerrado en 1991 con la disolución de la Unión Soviética.

No es que no haya cambiado la moda, pues precisamente la moda ha sido lo más cambiante y fluctuante, movida por su mercantilización, sino que con los inicios del siglo XX surge la imagen en movimiento, esto es el cine, recordando el famoso poema «Carta abierta» de Rafael Alberti, en *Cal y canto* (1926-1927):

Yo nací —¡respetadme!— con el cine.

Bajo una red de cables y de aviones.

Cuando abolidas fueron las carrozas

de los reyes y al auto subió el Papa.

(Alberti, 1988, p. 372)

En 1917 faltaba un año para que estallara el ultraísmo (Videla, 1971), ese conglomerado de vanguardias leídas desde el regeneracionismo, desde el molde español en el enésimo intento por definir precisamente lo español tras la debacle de la pérdida de las últimas colonias del Imperio. Lo español, a debate, como observaremos en *Cartones de Madrid*. De 1914 data también el prólogo a *El pasajero* de José Moreno Villa, por José Ortega y Gasset, y eso explica el germen de lo que luego se acrisoló en *La deshumanización del arte*, la metáfora como explicación formal de las tensiones entre la razón y el sentimiento. Este texto es fundamental, porque prepara la metáfora racionalista y, en suma, vanguardista. A partir de ahí se explica la propuesta rebelde del *non serviam* de 1914, de Vicente Huidobro, y su creacionismo del “Arte poética” de 1916. Recordemos que de 1911 es ese célebre verso, “Tuércele el cuello al cisne de plumaje engañoso”, del poeta mexicano Enrique

González Martínez, con el que se daba por finalizado el Modernismo. En este baile de fechas, Rubén Darío muere por cirrosis hepática en 1916, con solo 49 años. Así que, coincidiendo con la convulsa Europa, el ultraísmo recogerá estos impulsos de ruptura y se acercará a una lectura vanguardista de la tradición, como un poco después emprendieron los del Veintisiete, y no olvidemos en ese sentido las *Cuestiones gongorinas*, de Alfonso Reyes, publicadas precisamente en 1927.

Alfonso Reyes, un escritor benjaminiano

Diez son los años de la estancia española de Alfonso Reyes, de 1914 a 1924, definidos por muchos críticos como el “periodo que vio nacer su mayor y fructífera producción literaria” (Aatar, 2015; cf. Pacheco, 1991; y Rodríguez Padrón, 1993; entre otros). El regiomontano se define bien desde la contemporaneidad de Walter Benjamin, un escritor benjaminiano que conecta con los pasajes, amante y pionero del fragmentarismo, la dispersión, la derivación y la integración, esto es la intensidad: pulcro, concentrado, irónico y abarcador, crítico de arte, poeta... polígrafo... escritor total... Al parecer, ya desde sus inicios escriturales, la vocación dispersa de Alfonso Reyes suscitó que su gran amigo y mentor, aunque sólo cinco años mayor, el dominicano emigrado en México Pedro Henríquez Ureña, suscitó que le aconsejara —sin éxito— que no se dispersara (Gutiérrez Girardot, 2006, p. 77). Si la categoría gramatical del modernismo fue el adjetivo, la categoría gramatical de la vanguardia es el sustantivo. Si la figura retórica del modernismo es la sinestesia, la de la vanguardia es la metáfora. Si el modernismo estaba obsesionado con lo moderno, la vanguardia estaba obsesionada con lo nuevo. Y la aceleración de la historia propició que el tiempo que hoy vivimos sea cada vez más caduco, más instantáneo, más simultáneo, como acotaría Octavio Paz en *Los hijos del limo* (Paz, 1999, p. 533 y ss.). Los

avances tecnológicos, ya se sabe, comenzaron a crear una espiral vertiginosa sobre el mundo, la velocidad de las comunicaciones y la información, los medios de transporte, etcétera. Pero hasta el siglo XIX los cambios sociales e históricos fueron, se concibieron o se proyectaron —quizás en comparación de lo que vendría después— mucho más lentos. A partir de finales del siglo XIX, comienzan a producirse y reproducirse cambios meteóricos, corrientes filosóficas o estéticas bajo el signo de la fugacidad. Esta sería la primera definición de modernidad, según Alan Touraine en su famoso volumen *Crítica de la modernidad*.

Cartones de Madrid posee el sabor de un libro moderno y clásico, “de rápidos trazos” (Reyes 1917, p. IV; 1988, p. 11; 1995, p. 47), dando cuenta del cubismo, por ejemplo, en el capítulo IX, “El derecho a la locura” (Reyes, 1917, pp. 47-52; 1988, pp. 36-40; 1995, pp. 66-69).

Además, algo de español tiene en sus orígenes el cubismo, dejando aparte la nacionalidad de Picasso y el españolismo del Greco y sus humanas columnas vibratorias. Ha poco, Eugenio d’Ors lo decía: ¿quién más español que don Francisco de Quevedo y Villegas, ni quién más cubista? (Reyes, 1917, pp. 48; 1988, p. 37; 1995, p. 67)

En ese sentido, los *cartones* desprenden una intención que, más allá de la estampa, retrato o pincelada impresionista, pretenden deformar —de tradición mexicana— en exceso ciertos rasgos característicos, ya sea de lugares, situaciones históricas, personas, etcétera. A veces incluso podríamos considerar muchos de estos capítulos como pasajes de poemas en prosa, por su destilación... De ahí se entiende el capítulo III, “Teoría de los monstruos” (1917, pp. 13-14; 1988, pp. 18-19; 1995, pp. 53-54), que tan bien conecta con la pintura de Goya, por otra parte tan citado en este volumen... No olvidemos que en griego la palabra *theoría* proviene

del resultado de la mirada —lo que se ve—, es decir aquello que, de su experiencia con las cosas, refleja la mente. Las palabras *theatrón* y *theoría* provienen de una misma raíz verbal. Y desde el saludo —dedicado a los amigos de México y de Madrid— de las primeras páginas de *Cartones de Madrid*, Alfonso Reyes se empeña en hablarnos del mundo visual, de la ceguera, de la pérdida de los ojos, de los prejuicios de la retina, etcétera. Es fácilmente rastreable. ¿Mundo de las apariencias frente a verdad esencial fenomenológica? Con una hábil metáfora vanguardista, nuestro autor advierte que ya no se trata de pintar como el naturalismo, sino de apresar la realidad “con el sentimiento muscular de la forma” (1917, p. III; 1988, p. 11; 1995, p. 47).

Como en el barroco, se apuesta por el exceso. Y mucho de eso hay —no solo por la iconoclastia— en las vanguardias, que están surgiendo en estas décadas de manera inopinadamente virulenta. El mexicano da cuenta de su conocimiento de las nuevas estéticas, esas que están sacudiendo el pensamiento liberal burgués —esas que están minando por dentro al sujeto trascendente neokantiano— de principios del siglo XX, y asociará la vanguardia, los movimientos de indagación en la realidad, en una frase: “Inventad un nuevo escalofrío” (1917, p. 51; 1988, p. 40; 1995, p. 69), retomando la idea de Kierkegaard de *Temor y temblor*, relacionando el arte como una apuesta catártica, y presentando la locura como la verdadera guía del artista, faro de la sociedad, entroncando con la tradición del artista visionario, rebelde, que indica a la colectividad por dónde van los nuevos rumbos. La crítica a la españolidad de Pablo Ruiz Picasso luego se vuelve nota a pie de página para aclarar que, ya en 1937, el pintor malagueño “pinta y vive para su España” (1988, p. 36; 1995, p. 66). Ahora bien, lo que me interesa de esta controvertida crítica a Picasso, que no será la primera ni la última, pues su arte no fue siempre lo suficientemente comprendido (Ameri y Abril 2009, pp. 12-13),

es su asociación con lo español, pues lo español ocupa un lugar muy importante en *Cartones de Madrid*, y se engasta en el tema de España, tan importante desde el 98 hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX, aproximadamente. Llama la atención que un mexicano se aproxime de tal modo al asunto de lo español, pero es que habría que considerar varias cuestiones, que nos pondrían delante del objeto que nos ocupa y preocupa.

Igual que para nosotros los inicios del siglo XX no resultan tan lejanos, para un nacido en 1889, el siglo XIX tampoco lo parece, pues nació en ese mismo siglo, y más teniendo en cuenta la relación íntima de México y de España, la “reciente” emancipación de las colonias y el vínculo estrecho que supone la pertenencia a una misma cultura y lengua. De ese vínculo, por cierto, jamás podremos emanciparnos, porque cuando hablamos de lengua planteamos la cuestión de la identidad, es decir del facto ontológico que nos rige desde el axioma heideggeriano (Heidegger, 2001, p. 43). Además, en este caso se trata de una identidad compartida. Así que sólo desde esa identidad compartida —a través de un mismo eje— se pasa en el siglo XIX de lo español a lo hispano, igual que antes se pasó del castellano al español (Alvar, 1992, pp. 7-39), ensanchándose desde la españolidad a la hispanidad (Alvar, 2001, pp. 221-236). Más allá del «prestigio» que aporte la metrópoli, se entiende el interés que despierta para un hispanoamericano un país como España. Porque damos por sentado que también ocurre en el otro sentido.

Alfonso Reyes y el gongorismo

Lo cierto es que la profundización en lo español o —mejor— lo hispánico de Alfonso Reyes, que es muy amplia y vasta, se explica desde los temas gongorinos y, después, desde la conexión con la lectura vanguardista de la tradición, a través de la abstracción mallarmiana.

Esto más o menos se produce en 1910, cuando nuestro autor

[cuando nuestro autor] publica un par de artículos (el primero de ellos resultado de una conferencia que pronunciaría en el Ateneo), todavía muy juveniles, “Sobre la estética de Góngora” y “Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé”, más tarde incluidos en su libro *Cuestiones estéticas*, en los que conecta por primera vez las preocupaciones “neobarrocas” con las “modernas” dentro del debate sobre el Arte (poético) Nuevo que está presente ... en el interior de todas las preocupaciones artísticas y literarias que presiden la época (Salvador, 2008, p. 26).

La conferencia sobre Luis de Góngora se realizó, como consta en *Cuestiones estéticas* (Reyes, 1911, p. 89; 1996a, p. 61), el 26 de enero de 1910 en el Ateneo de la Juventud de México, que a la sazón había sido fundado en 1909 por el propio Alfonso Reyes y otros intelectuales, críticos, artistas y escritores como Pedro Henríquez Ureña o José Vasconcelos. Allí se organizaron para leer y discutir a los clásicos griegos, acuñar agudas reflexiones sobre la literatura y la filosofía universales, y llevar a cabo una importante labor de difusión cultural. De gran relevancia fueron las críticas que hicieron al positivismo y al desarrollo que tuvo en México durante el porfiriato, suscitando una verdadera revolución cultural en el país... El sentimiento e impulso reformista que el mexicano encuentra en la España del regeneracionismo, como podemos observar, ya estaba incubado de un modo u otro en el jovencísimo Reyes.

Además, esa preocupación gongorina se intensifica nada más tocar suelo peninsular, cuando huye de la Francia de la Gran Guerra. Mucho habría que aportar aquí sobre la influencia que Alfonso Reyes ejerció en el gongorismo del Veintisiete, y preferimos Veintisiete o 27 a Generación del 27 u otras denominaciones, según el profesor Miguel Ángel García en su estudio

El Veintisiete en vanguardia (2001). Más que un barrido por la obra, apuntes, notas, o una lectura uniforme, quisiéramos resaltar el clima que rodea a *Cartones de Madrid*, pues por aquel entonces nuestro autor se encuentra imbuido en el barroco español, Góngora a la cabeza:

La moda gongorina de estos últimos años trata —como se trató igualmente al advenimiento del Modernismo— de descubrir en el viejo maestro cordobés los antecedentes lejanos de ciertas tendencias de extrema izquierda. Pero, hasta hoy, ha dominado el empeño de estudiar a Góngora mediante los fáciles recursos de la intuición (Reyes, 1927, p. 242; 1996b, p. 152)

La reseña, titulada “Un traductor de Góngora” y publicada en la revista parisina *Hispania* en 1920, da cuenta de la «moda» que, recordemos, había comenzado en 1903 con la revista *Helios*, la cual:

invita a expresar su opinión sobre Góngora a varios escritores (entre ellos, a Azorín y Unamuno, que confiesa haberse «mareado» a los cinco minutos con la lectura del poeta) ... continúa con «los dos libros de Lucien Paul Thomas, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne* y *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme* (publicados en París en los años 1909 y 1911), y con la edición que lleva a cabo Foulché-Delbosc de las *Obras poéticas de Góngora* según el manuscrito Chacón. (Hispanic Society de Nueva York, 1921) (García, 2016, pp. 241-242)

Alfonso Reyes publica asimismo en 1923 en la Biblioteca de la revista *Índice*, de Juan Ramón Jiménez y Enrique Díez Canedo, una edición pulcra de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Y en 1919 —estamos resumiendo su labor— había estrenado la colección Universal de Espasa Calpe con una edición prosificada del *Poema del Cid* preparada al alimón con Ramón Menéndez Pidal. Pero esto no son más que algunos de los datos más sobresalientes de Alfonso Reyes como hispanista (Castañón, 2011, pp. 54-68), engastado en esa tradición

fecunda del humanismo moderno. “Reyes cimentó su humanismo con la erudición que para él no fue solo acumulación de datos sino presencia permanente de la tradición” (Gutiérrez Girardot, 2006, p. 75). La acogida de Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos, que posteriormente se convertiría en el CSIC, certificó que sus amigos le pidieran que se naturalizase español, cosa que él rechazó; si bien, como atestigua la correspondencia entre Gerardo Diego y él, a finales de 1926 y principios de 1927 especuló con la idea de regresar a España, trabajando como Embajador casi con seguridad, aunque ese puesto lo ocupó en Argentina (véase Reyes ápod Morelli, 2001, p. 130). A España ya nunca regresó... ¿pero qué habría pasado si hubiera vuelto en 1927, tal y como él deseaba y se trasluce de su correspondencia? Difícil de saber tal hipótesis. Queda constancia de todo lo que escribió y publicó. Unos años antes, como también constata Gabriele Morelli, Reyes y Díez Canedo habían fantaseado en tono burlesco en la revista *Índice* —en el suplemento número 1 de *La Rosa de Papel*— con un artículo y un epistolario inédito descubierto entre Góngora y El Greco (ápod Morelli, 2001, p. 124). A propósito de estos años de amistad, Enrique Díez Canedo, a imitación de una poesía de Valle-Inclán titulada “La hora del lubricán”, compondrá unas estrofas lúdicas de las que entresacamos ésta:

Es la hora de Alfonso Reyes,
escritor de abundante léxico,
que piensa en las calles de México
y en los cactus y los mameyes.

Es la hora de Alfonso Reyes.

(ápod Moreno Villa, 1976, p. 81)

Alfonso Reyes en el regeneracionismo

La España a la que llega Alfonso Reyes en 1914 está en pleno proceso de regeneración ideológica, sociohistórica y moral. Nunca pudo ser terreno más fértil para el polígrafo mexicano: “El caudal de saberes que había

acumulado durante su participación en la España renovadora (historia europea y universal, geografía, cinematografía, literatura universal y española y la ciencia filológica) lo integró Reyes en su obra de teoría literaria." (Gutiérrez Girardot, 2006, p. 73). La España de la Institución Libre de Enseñanza, de la Generación del 98, del Regeneracionismo, de la Generación de 1914 y la Joven Literatura, que cuajaría en el Veintisiete, y que, entonces, aunque incipiente, ya estaba ahí. En ese sentido Reyes abordó su tarea como un escritor integral, abarcador de múltiples géneros literarios, todos ellos abordados con éxito y brillantez, visionario y avanzado para su tiempo, criticado muchas veces por incomprendido, sobre todo en México, al no entender su fervor por la antigüedad grecolatina. Hoy día hablamos de Alfonso Reyes sin lugar a dudas como precursor e instigador del Veintisiete, del gusto por Góngora y el gongorismo: "antecedió como fermento al grupo del 27", en palabras una vez más de Rafael Gutiérrez Girardot (2006, p. 70), quien no duda en asignarle un lugar mucho más preponderante que el que habitualmente la crítica historiográfica española le ha asignado: "Colaborador de R. Foulché-Delbosch en la primera edición de las *Obras poéticas* (1921) de Góngora y autor de bibliografía complementarias sobre "su poeta", Reyes puso a disposición el material indispensable para la resurrección del inspirador del Grupo del 27" (2006, p. 84). De hecho, fue invitado a colaborar en carta de Gerardo Diego del 28 de agosto de 1926 (ápuđ Morelli, 2001, pp. 119-120) al homenaje a Góngora, conviniendo en misivas sucesivas que se encargaría de las *Letrillas*, si bien nunca vieron la luz, ya sea por excusas o por diferentes inconvenientes. A falta de este volumen, sus *Cuestiones gongorinas* resultaron el mejor homenaje al cordobés... Y que conste que fue invitado a pesar de no formar parte de aquel selecto grupo de "jóvenes" poetas ni ser español, haciendo con él una "excepción tan honrosa" (en palabras del propio Reyes recogidas ápuđ Morelli, 2001, p. 31).

Dámaso Alonso se opuso en principio a la inclusión de Alfonso Reyes en esta nómina de editores del genial cordobés (ápuđ Morelli, 2001, p. 45), argumentando lejanía, aunque más bien podemos adivinar que el carácter de gongorista avanzado —*avant la lettre* (véase Malpartida, 2010, pp. 28-29)— del mexicano le había granjeado, a la par que admiración, tampoco esto se duda, cierta envidia de quien después pasaría a considerarse su mayor estudioso, como fue el caso de Dámaso Alonso.

Alfonso Reyes, un mexicano «cordialmente español»

Consideradas por tanto las precuelas y las secuelas, junto a algunos detalles pertinentes alrededor de *Cartones de Madrid*, hay que subrayar el carácter español de la obra, habiendo sido escrita por un mexicano "cordialmente español", como lo califica Gerardo Diego (1927-1928, p. 88 ápuđ García, 2016, p. 189). Habría que matizar que aunque *Cartones de Madrid* indague en lo español, se alude a una hispanidad transversal, refiriéndonos al concepto antes expresado, y que quizás sea este el motivo de preocupación central de la obra. Alfonso Reyes se suma así al regeneracionismo que, andando el tiempo, cuajaría en la "Razón de Estado" (García Montero, 2007, pp. 2-3) que a la postre fue el Veintisiete. De los muchos temas que trufan *Cartones de Madrid*, quizás el que más llame la atención es esa indagación en lo español, en ese concepto de lo hispánico que preocupó a los escritores españoles, pero que también fue piedra de toque para aquellos intelectuales y escritores que se sentían en la tradición de lo hispánico, como Alfonso Reyes. Desde sus primeras páginas, tras la presentación de Madrid como *cour des miracles*, el medievalismo con el que se nos introduce hunde sus raíces en el mismo nacimiento de lo español, en la tradicional "Danza de la Muerte" (1917, p. 3; 1988, p. 13; 1995, p. 49), la cual, por otra parte, es

también mexicana, y a su vez el capítulo "I. El infierno de los ciegos" viene prefigurado por Dante, quien nos guía "nel mezzo del cammin di nostra vita, / mi ritrovai per una selva oscura", adentrándonos en la selva del libro y de la vida, concibiendo la obra como una aventura textual y vital, una experiencia literaria y de vida, pues se trata de un trozo del escritor, el cual es inseparable del ser humano. El narrador se presentará tácitamente como un *flâneur* (Benjamin 1998, p. 49 y ss.) que recorre las calles, figones, callejas y lugares más variopintos del Madrid de la época, curioseando y perdiéndose entre la multitud, como "El hombre de la multitud" de Poe, que tradujo precisamente Baudelaire, presentándonos unas estampas o escenas matritenses, remedando el costumbrismo de Mesonero Romanos (véase el capítulo XV, homenaje expresamente titulado "El curioso parlante", 1917, pp. 81-84; 1988, pp. 55-58; 1995, pp. 81-83), actualizándolo... La conexión temática se extrapola al capítulo II, que continúa la estela temática de los mendigos, "La gloria de los mendigos" (1917, pp. 7-9; 1988, pp. 15-17; 1995, pp. 51-52), cuando alude a Juan Ruiz de Alarcón, de quien publicará —entre otros volúmenes— en Madrid sus *Páginas escogidas*, en la editorial Calleja en 1917, haciendo un guiño a su propia situación de escritor mexicano en Madrid. A Reyes le interesa no "la cuestión de la mexicanidad de Alarcón", sino "reflexionar acerca de la dinámica entre la cultura colonial de Nueva España y la cultura europea de la época" (Houvenaghel 2013, p. 16). Ahora bien, el mendigo —su verdad sospechosa— supondrá otro eje temático que conectará con una valoración ideológica profunda del mundo, como veremos, a través de los planteamientos liberales de Alfonso Reyes, desde el fisiocratismo a *La riqueza de las naciones*, de Adam Smith. En palabras de José Emilio Pacheco, Alfonso Reyes fue un "escritor laico y liberal por excelencia en una tradición tan católica como la nuestra" (Pacheco, 1989). Su propio padre, Bernardo Reyes, provenía de una familia importante

que formaba parte del partido liberal (Benavides Hinojosa, 1998 y 2014).

El fisiocratismo fue una doctrina económica que surgió en el ilustrado siglo XVIII en Francia. Esta corriente afirmaba que toda la riqueza venía de la tierra y que la agricultura producía más de lo que se necesitaba para mantener a los que se ocupaban de ella. Propugnaba además la existencia de una ley natural que regía el funcionamiento económico. Los pensadores fisiócratas, al igual que los mercantilistas, buscaban una estrategia para el desarrollo económico mediante políticas coherentes. Pero a diferencia del mercantilismo, la fisiocracia se interesó en las fuerzas reales que conducen al desarrollo y llegaron a la conclusión de que la fuente de riqueza estaba en la tierra. Por lo tanto, hacia ella debía dirigirse el Estado para obtener fondos, por lo que propusieron el impuesto único sobre la tierra... Efectivamente, el fisiocratismo aparece en el segundo capítulo, y luego se complementa —a modo de teoría correctora— con el capítulo X "Ensayo sobre la riqueza de las naciones" (1917, pp. 55-58; 1988, pp. 41-44; 1995, pp. 70-72). Con una nota curiosa añadida a la edición de 1955 (y que no fue señalada en la edición de Hiperión), donde dice: "Si esos políticos quieren enriquecer al pueblo —es irremediable— que lo prostiuyan", a lo cual apostilla a pie de página: "Recordemos la fábula de las abejas, de Mandeville, siglo XVIII" (1995, p. 72). *La Fábula de las abejas* o también titulada *Vicios privados, beneficios públicos*, desarrolla en una veta satírica la tesis de la utilidad social del egoísmo. Continúa, prefigurando a Nietzsche, que todas las leyes sociales son el resultado de la voluntad egoísta de los débiles, para apoyarse mutuamente protegiéndose del más fuerte. La obra, que se vio afectada por las ideas libertinas que se desarrollaban en Europa, critica a la sociedad hipócrita del inicio del desarrollo industrial, el cual presenta como virtuoso ocultar sus vicios y que, paradójicamente, según Mandeville, son necesarios para el bienestar colectivo.

Desde la mendicidad, concebida como el acto primordial del lucro, en tanto que necesidad antropológica, pasando por la dialéctica mendigo/pícaro, hasta la exaltación de la propina (es bien sabido, por ejemplo, que la II República española prohibió la propina), se nos presenta, desde la conciencia de lo hispánico, una suculenta manera de ver el mundo, ese submundo —inframundo, pues se trata de un *descensus ad inferos*— no sólo de Madrid sino de cualquier realidad social extrapolable. Todo ello veteado de un particular anti-mercantilismo, como buen fisiócrata y reformista, al afirmar: “La compra-venta no puede ser causa de la riqueza: es un mero círculo vicioso” (1917, p. 56; 1988, p. 42; 1995, p. 70). Así que se trasluce una particular visión sociopolítica del mundo, ideológica al fin y al cabo, de Alfonso Reyes en sus *Cartones de Madrid*. Y diferenciando sin anfibologías, en la página siguiente, a la propina de la limosna o caridad (particularmente asociada a la decadencia española), a la picaresca, al hundimiento del Imperio. Precisamente a la época dorada, y a un momento culmen de la historia de los Austrias, se refiere el autor cuando alude al príncipe Baltasar Carlos (1917, p. 38; 1988, p. 32; 1995, p. 63), muerto a la edad de 16 años por viruela. Después, ya se sabe, le sucedió Carlos II, apodado El Hechizado, con lo que podríamos encontrarnos frente al apogeo... y el inicio del declinio. Las alusiones al barroco, que tras la teorización de Eugenio d’Ors —quien aparece en el orteguiano capítulo VIII, “Estado de ánimo” (1917, pp. 43-44; 1988, pp. 34-35; 1995, p. 65) a propósito del ideal vegetativo y la indolencia hispánica, y en el siguiente capítulo IX, “El derecho a la locura”— pasará después a denominarse *lo barroco* (cf. Ors, 2002), y que se considera tan hispano como novohispano, conectan con lo grotesco (relacionado posteriormente con lo español vía romanticismo), la no reducción de lo español a través de lo andaluz, desde el pintoresquismo de los viajeros románticos (en la presentación de *Cartones de Madrid* comienza citando al viajero Théophile

Gautier más como pintor que como escritor), o los vínculos del carnaval con el medievalismo, como singularidad del universo hispánico (que entronca con lo mexicano) en el capítulo V, “El entierro de la sardina” (1917, pp. 23-27; 1988, pp. 24-27; 1995, pp. 58-60). En ese sentido, el capítulo IV “La fiesta nacional” (1917, pp. 43-44; 1988, pp. 20-23; 1995, pp. 55-57) no es solo una definición de la identidad hispana, sino también de la novohispana, aunando visión española y mexicana, pues la fiesta de los toros se comparte a un lado y otro del Atlántico...

Quedan bastantes detalles por comentar, pues la prolija y densa prosa de Alfonso Reyes daría para mucho. Pero vamos a concluir. La cantidad de citas, nombres, referencias, etcétera, desde el torero Lagartijo (1917, p. 18; 1988, p. 21; 1995, p. 56) al califa del siglo VIII Harún al-Rashid (Aroun al Raschid en su transcripción fonética, 1917, p. 50; 1988, p. 39; luego Harun al Raschid, 1995, p. 68), o desde Luis Taboada hasta Ventura de la Vega (1917, p. 18; 1988, p. 21; 1995, p. 56), por citar solo algunas, son innumerables. Y ello nos haría extendernos más de lo conveniente, quizá de manera innecesaria, ya que en cualquier caso Alfonso Reyes incide en la renovación o reforma de lo español a través de lo hispano, aprovechando lo mejor de la tradición europea, con énfasis en lo grecolatino, dotando de un nuevo valor a la fértil relación con América, en un “gran diálogo transatlántico” (Pastor 2011, pp. 13-29) que como buen liberal se encarna en él mismo, en unas raíces que agarran a un lado y otro de la mar oceánica. Alfonso Reyes, un mexicano ejemplar y cordialmente español.

Referencias bibliográficas

- Aarar, A. (2015). La poesía de Alfonso Reyes (a través de su experiencia en Madrid). En *Sur. Revista de Literatura* 5. Málaga: mayo, 1-15. <https://goo.gl/ZRhFf7> [Ref. consultada el 28 de febrero de 2019].
- Alberti, R. (1988). *Obras completas. Tomo I. Poesía 1920-1938*. Madrid: Aguilar.
- Alvar, M. (1992). Del castellano al español. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: 7-39. <https://goo.gl/2ocLmp> [Ref. consultada el 28 de febrero de 2019].
- Alvar, M. (2001). «¿Fragmentación del español?», en Echenique y Sánchez Méndez 2002, 221-236. <https://goo.gl/uKF4yc> [Ref. consultada el 28 de febrero de 2019].
- Ameri, S. y Abril, J. C. (2009). Introducción. En Pasolini.
- Benavides Hinojosa, A. (1998). *El general Bernardo Reyes, vida de un liberal porfirista*. Monterrey: Ediciones Castillo. Luego publicado en 2009 en Ciudad de México: Tusquets Editores.
- Benavides Hinojosa, A. (2014). Bernardo Reyes: un liberal porfirista. Monterrey: TEC de Monterrey, Cátedra Alfonso Reyes, 23 de febrero de 2010. <https://goo.gl/HiW8EN> [Ref. consultada el 28 de febrero de 2019].
- Benjamin, W. (1998). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Castañón, A. (2011). Alfonso Reyes, hispanista. En *Armas y Letras. Revista de literatura, arte y cultura* 74-75, Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, enero-junio, 54-68. <https://goo.gl/UnjE6h> [Ref. consultada el 28 de febrero de 2019].
- Diego, G. (1927-1928). Crónica del centenario de Góngora (1627-1927). En Soria Olmedo.
- Echenique, M^a. T. y Sánchez Méndez, J. P., coords. (2002). *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, Valencia 31 de enero-4 de febrero 2000*, Madrid: Gredos.
- García, M. Á. (2001). *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia: Pre-Textos. I Premio Internacional «Gerardo Diego» de Investigación Literaria.
- García, M. Á. (2016). *Cartografías del compromiso. Vanguardia e ideología en los poetas del 27*, Madrid: Calambur, col. Selecta Philologica.
- García Montero, L. (2007). La Generación del 27 como razón de Estado. En *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 732, Madrid: Espasa, diciembre, 2-3.
- Gutiérrez Girardot, R. (2006). Alfonso Reyes y la España del 27. En Rafael Gutiérrez Girardot, *Tradición y ruptura*, Bogotá: Debate, 2006, 67-86.
- Heidegger, M. (2001). *Carta sobre el Humanismo*, Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid: Alianza, 1^a reimpr.
- Hobsbawn, E. (1995). *Historia del siglo XX*, Trad. de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Barcelona: Crítica.
- Houvenaghel, E. (2013). «Juan Ruiz de Alarcón y Alfonso Reyes entre dos orillas», *Orillas. Rivista d'ispanistica* 2, Padova: Università degli Studi di Padova, 1-20. <https://goo.gl/8rbL9P> [Ref. consultada el 28 de febrero de 2019].
- Malpartida, J. (2010). «Góngora», *Letras Libres* 100, Madrid: 28-29. <https://goo.gl/GYQQHU> [Ref. consultada el 28 de febrero de 2019].
- Morelli, G., ed. introd. y notas (2001). *Gerardo Diego y el III centenario de Góngora (Correspondencia inédita)*, Valencia: Pre-Textos.
- Moreno Villa, J. (1940). *Cornucopia de México*, Ciudad de México: La Casa de España en México.
- Moreno Villa, J. (1976). *Vida en claro. Autobiografía*, Madrid: FCE, 1^a reimpr.
- Ors, E. d' (2002). *Lo barroco*, Pról. de Alfonso E. Pérez Sánchez, Ed. preparada por Ángel d'Ors y Alicia García Navarro de d'Ors, Madrid: Tecnos/Alianza.
- Ortega, J., compilador (2011). *Reyes, Borges, Gómez de la Serna. Rutas trasatlánticas en el Madrid de los años veinte*, Ciudad de México-Monterrey: Orfila-Tec de Monterrey.
- Pacheco, J. E. (1989). Para acercarse a Alfonso Reyes. *El proceso*, Ciudad de México, 20 de mayo. <https://goo.gl/qubFqs> [Ref. consultada el 28 de febrero de 2019].
- Pacheco, J. E. (1991). Alfonso Reyes en Madrid (1914-1924). En *Rangel Guerra* 19-26.
- Pasolini, P. P. (2009). *Las cenizas de Gramsci*. Madrid: Visor.
- Pastor, B. (2011). Ramón, Borges, Reyes: apuntes sobre un gran diálogo trasatlántico. En Ortega, compilador. 13-29.
- Paz, O. (1999). *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2^a ed.
- Rangel Guerra, A. (1991). *Alfonso Reyes en Madrid: Testimonios y homenaje*, Monterrey: Fondo Editorial Nuevo León.
- Reyes, A. (1911). *Cuestiones estéticas*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y artísticas, Librería Paul Ollendorff.
- Reyes, A. (1917). *Cartones de Madrid (1914-1917)*. Ciudad de México: Editorial Cultura.
- Reyes, A. (1927). *Cuestiones gongorinas*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Reyes, A. (1988). *Cartones de Madrid*. Madrid: Hiperión.
- Reyes, A. (1995). *Obras completas, II*. Ciudad de México: FCE.
- Reyes, A. (1996a). *Obras completas, I*. Ciudad de México: FCE.
- Reyes, A. (1996b). *Obras completas, VII*. Ciudad de México: FCE.

- Rodríguez Padrón, J. (1993). Alfonso Reyes y el Madrid posible. En *Anales de la literatura hispanoamericana* 22, Madrid: Universidad Complutense, 203-218. <https://goo.gl/oQ4eqX> [Ref. consultada el 28 de febrero de 2019].
- Salvador, Á. (2008). Los escritores hispanoamericanos y la Generación del 27. En *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura* 1, Granada: Universidad, 23-51. <https://goo.gl/hfjWxL> [Ref. consultada el 28 de febrero de 2019]. Luego en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo, eds., *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Málaga: Diputación, Centro Cultural Generación del 27, col. Estudios del 27, 255-289.
- Serrano Alonso, J. (2012). "Tres modos estéticos". Una conferencia olvidada de Valle-Inclán en Valladolid (1917). En *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVIII, 2, Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo, 277-296.
- Soria Olmedo, A. (ed.) (1997). *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Touraine, A. (2000). *Crítica de la modernidad*, Trad. de Alberto Luis Bixio, Buenos Aires: FCE, 6ª reimpr.
- Velasco, J. (1988). Prólogo. En Reyes. 7-10.
- Videla, G. (1971). *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid: Gredos.

La imagen de España en *Cartones de Madrid* (1917)

Sebastián Pineda Buitrago

En diciembre de 1846 el poeta alemán Heinrich Heine, de viaje por los Pirineos franceses, se acercó a la frontera y comparó a España con la Locura. En 1917, en el séptimo texto de *Cartones de Madrid*, "Manzanares y Guadarrama", Alfonso Reyes retomó aquella impresión de Heine: "La Locura era un mendigo viejo, que estaba en un puente del Norte. ¿Qué hacía, con una guitarra entre las manos? Cantar y toser, como España" (Reyes, 1996, p. 64), Reyes nunca aclaró de dónde obtuvo la cita de Heine, si de un poema o de un relato de viaje, pero una búsqueda filológica nos lleva al canto XI del poema épico *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (*Atta Troll. Fantasma de una noche de verano*), que Heine publicó en 1847. El argumento del poema recuerda a Goya y a la historia española de entonces, pues Atta Troll es un oso enjaulado que ha sido decomisado por ser propiedad de un prisionero español. Este prisionero era un antiguo combatiente carlista que peleaba contra los *afrancesados*. El oso Atta Troll, exhibido como atracción de feria en Cauterets, un pueblo de los Altos Pirineos franceses, escapa y huye hacia la frontera española. Entonces un cazador, suerte de *voz poética*, lo persigue en compañía de Laskaro, hijo de una bruja llamada Urraca y que actúa a la manera de un muerto viviente, de un esperpento. Al cruzar el Puente del Norte, el

cazador deja soltar todos los prejuicios contra los españoles. Los llama "bárbaros del oeste" y los acusa de vivir en un atraso de siglos.

So geheißt ist die Brücke,
Die aus Frankreich führt nach Spanien,
Nach dem Land der Westbarbaren,
Die um tausend Jahr' zurück sind.

Sind zurück um tausend Jahre
In moderner Weltgesittung —
Meine eignen Ostbarbaren
Sind es nur um ein Jahrhundert

Zögernd, fast verzagt, verließ ich
Den geweihten Boden Frankreichs,
Dieses Vaterlands der Freiheit
Und der Frauen, die ich liebe.

Mitten auf dem Pont d'Espagne
Saß ein armer Spanier. Elend
Lauschte aus des Mantels Löchern,
Elend lauschte aus den Augen.

... Weiterwandernd, zu mir selber
Sprach ich: Sonderbar, der Wahnsinn
Sitzt und singt auf jener Brücke,
Die aus Frankreich führt nach Spanien.¹
(Heinrich, 2009, p. 35).

(Este es el nombre del puente
que de Francia conduce hacia España,
a la tierra de los bárbaros occidentales
con un atraso de alrededor de mil años.

Están a mil años
de la moderna civilización mundial
—mis bárbaros orientales
apenas lo están a un siglo—.

¹ Heinrich Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, ed. de Winfried Woesler, Philipp Reclam, Stuttgart, 2009, p. 35. Ensayo mi traducción: "Este es el nombre del puente [Puente de España], / que de Francia conduce hacia España, / hacia la tierra de los bárbaros occidentales / con un atraso de alrededor de mil años".

De mala gana, casi con desesperación, dejé atrás
la tierra sagrada de Francia,
esta Patria de la Libertad
y de las mujeres que amo.

En medio del Pont d'Espagne
yacía sentado un pobre español. La miseria
acechaba dentro de su andrajosa capa;
la miseria acechaba en sus ojos.

... Pasando adelante, a mí mismo
me dije: "Qué extraño, la locura
se sienta y canta en ese puente
que lleva de Francia a España.)²

Sin leerlo originalmente en alemán, que ignoraba por aquellos años, Reyes acaso pudo leer el poema satírico de Heine en una versión inglesa publicada en Londres en 1913.³ Lo cierto es que, cuando el afrancesado ensayista mexicano llegó por primera vez a Madrid el 2 de octubre de 1914, experimentó la misma sensación de la voz lírica de Heine cuando cruzó de mala gana la frontera española. Pues la miseria y la locura de España se habían agudizado en 1914 por la *neutralidad* del gobierno en la Primera Guerra Mundial. Dicha neutralidad se entendió como un sinónimo de inutilidad y fracaso. El ejército español carecía de la técnica

² Mi traducción. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* [Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, 1979]. Trad. de Norberto Smilg. Barcelona: Paidós.

³ Me refiero a la traducción al inglés de Herman Scheffauer, con introducción de Oscar Levy, y algunas ilustraciones de Willy Pogány, Sidgwick & Jackson, Londres, 1913. Disponible en The Project Gutenberg EBook of *Atta Troll*: <http://www.gutenberg.org/files/31305/31305-h/31305-h.htm>. En la biblioteca personal de Alfonso Reyes, ordenada en la colección digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León, puede consultarse de Heinrich Heine, *Poemas y fantasías*, trad. de José J. Herrera, con un prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo, Luis Navarro Editor, (Madrid, 1883). En la introducción, el traductor José J. Herrera da noticia del poema *Atta Troll*, pero no lo incluye. Por lo demás, hay actualmente una traducción reciente: *Atta Troll. El sueño de una noche de verano*, trad. de Jesús Munárriz, ed. bilingüe (Madrid, 2011).

necesaria para entrar en un conflicto bélico moderno, y no había podido recobrase moralmente desde la derrota de 1898 cuando cayó frente a la marina estadounidense en Cuba y en Filipinas. Nada parecido había en España a la *union sacrée* entre pueblo-nación-Estado. Los obreros, los intelectuales y los políticos andaban por caminos opuestos. La historia de España se hallaba estancada o en un limbo. No fluía, como incluso la de México, hacia la “marcha del progreso” cuya teleología o fin, según la terminología hegeliana y más tarde marxista, se mide en unión de la fuerza revolucionaria. La revolución *acelera* el progreso —el futuro— a través de una combinación entre política y profecía, es decir, a través del “progreso” como sustituto de la Iglesia.⁴ Romper con el antiguo régimen político y religioso —con la tradición y el pasado— se volvió imperioso a partir de 1789. En menor o mayor grado, por poner el caso en el siglo XX, abunda una terminología temporal y específica con respecto a la Revolución mexicana. No hay en la historiografía española, en contraste, una aceleración similar.

En “Rumbo al sur”, un texto en prosa que fechó en 1918 y que publicó dentro de *Las vísperas de España* en 1937, Reyes señaló la fuerte impresión que le produjo ver por primera vez pasar por la calle Carretas de Madrid “la procesión medieval del Viático sonando sus campanillas lúgubres” (Reyes, 1996, p. 149). Semejante procesión católica le impactó al joven mexicano de origen liberal, tanto más cuanto él ya había presenciado los sucesos de la Revolución mexicana: el destrono del dictador Porfirio Díaz en 1910, el asesinato tanto de su padre como del presidente Francisco I. Madero en la Decena Trágica (9 y 19 de febrero de 1913) y, por si fuera poco, la noticia de la irrupción de las tropas campesinas de Venustiano Carranza, Pancho Villa y Emiliano Zapata a la Ciudad

de México a mediados de 1914, que habían depuesto a Victoriano Huerta en cuyo cuerpo diplomático, por razones que no hay espacio para enumerar aquí, Reyes se hallaba inscrito en París.⁵

De modo que, en el primer texto de *Cartones de Madrid*, “El infierno de los ciegos”, la primera imagen que Reyes dibuja de España es la de una horda de mendigos guitarristas y ciegos: “ciegos guitarristas, murgas de ciegos, ciegos cantores, recitadores o meros implorantes; ciegos salmistas y ciegos maldicientes” (Reyes, 1996, p. 64). ¿Por qué arrojó esa imagen de España centrada en la locura y la ceguera? Más que la pobreza o la ceguera, a Reyes lo impactó el hecho de que esos mendigos “celebraran” esa pobreza y esa ceguera. Vio en ello una “supervivencia medieval” en el sentido peyorativo del término, es decir, en el sentido oscurantista. Efectivamente, si revisamos los *Romances de ciegos* que recogió Julio Caro Baroja en 1966, confirmamos que el “ciego de los romances equivalía a todo un personaje literario, a un arquetipo popular desde los siglos medievales” (Caro Baroja, 1996, p. 13). Caro Baroja reprodujo varios versos de relación burlesca o grotesca, recitados por autores anónimos del siglo XX, que se regocijaban en el fracaso y en la miseria:

No hay sordo que no me escuche
no hay ciego que no me vea,
ni pobre que no me pida,
ni rico que no me ofenda,
ni camino que no yerre,
ni juego que no pierda,
ni amigo que no me engañe,
ni vieja que no me quiera.
(Caro Baroja, 1996, p. 413).

Consciente de la importancia de los romances populares, Reyes no desaprovechó la oportunidad para

⁴ R. Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* [*Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 1979]. Trad. de Norberto Smilg. (Barcelona, 1993, p. 37).

⁵ He tratado más ampliamente este tema en mi tesis doctoral. Cfr. Pineda Buitrago, *El exilio creador: la obra literaria de Alfonso Reyes en España (1914-1924)*, El Colegio de México, 2015.

satirizar, con esta referencia medieval, el carácter tétrico y sombrío de la capital española. La descripción del manco que por la calle de Alcalá ofrece fuego a los fumadores, frotando el fósforo en su muñón de palo, resulta pintoresca y animada, pero horrible en el fondo: si no hay lumbre, si no logra encender el fósforo en situación tan precaria, el manco no recibe limosna. Insistamos en que no hay nada de ficción en los cuadros de ciegos que Reyes trazaba de las calles madrileñas. Relatos de viajeros más o menos contemporáneos a él reafirman esa *realidad* de mendigos ciegos pidiendo limosna a cambio de coplas o de encender un fósforo o de acarrear maletas en las estaciones de tren. Rubén Darío reportaba para *La Nación* de Buenos Aires el 4 de 1899: “los mendigos, desde que salto del tren, me asaltan bajo cien aspectos”.⁶ El novelista Pío Baroja registró igualmente en sus memorias esa abundancia de ciegos mendigos, y la encontró paralela a la de bohemios y desempleados, población que se había acentuado a comienzos del siglo XX, según él, por la crisis de 1898:

... probablemente por el vacío hecho por los políticos a todos los que no fueran sus amigos, y quizá también por la pérdida de las colonias, que naturalmente restringió el número de empleos en España, al verse tantos hombres en las proximidades de los treinta años sin oficio, sin medios de existencia y sin porvenir, se desarrolló, principalmente en Madrid, una bohemia áspera, rebelde, perezosa, maldiciente y malhumorada ... Toda España se dedicaba por entonces a la gitanería con fruición ... España tenía entonces una inclinación marcada por lo populachero (Baroja, 1989, pp. 16-20).

Los asuntos de *Cartones de Madrid*, por lo tanto, no son exotismos o teorías sociológicas exógenas, sino que están tomados de la vida diaria. El ejercicio de

⁶ Darío, *op. cit.*, p. 40.

filólogo del Centro de Estudios Históricos legitimó a Reyes para criticar tanta chulería y provincianismo, y en “Voces de la calle” denunció una zarzuela de moda: “Todo este año me ha rascado las orejas *El amigo Melquiades*” (Baroja, 1989, p. 74). Éste era un popular sainete de entonces, compuesto en 1914 por un dramaturgo de quien muy pocos se acuerdan ahora: Carlos Arniches. Él, según Gloria Hervás, explotó hasta la saciedad la gitanería y la chulería, la jerga del pueblo bajo, la vida perezosa de los mendigos y los pícaros de Madrid:

De este mundo de chulos y majas surgió Carlos Arniches (1866-1943), que residió casi toda su vida en Madrid, y de cuyos barrios bajos (Lavapiés, Rastro, La Paloma) tomaría tipos, asuntos y, sobre todo, el lenguaje, todo ello convenientemente manipulado por su genial venia cómica. Sus sainetes extensos, *El santo de la Isidra* (1898) y *El amigo Melquiades* (1914), giran en torno a un tipo de popular (el pinturero, el fresco) o tejen un sencillo enredo amoroso que siempre terminará en la vicaría (Hervás Fernández, 2010, p. 57).

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

En el cuarto texto de *Cartones de Madrid*, “La fiesta nacional”, Reyes se cruzó con una procesión fúnebre que regresaba del cementerio, armando una especie de carnaval en plena calle de Alcalá: “Es la juerga sorda,

la juerga fúnebre, tan característica" (Reyes, 1996, p. 55). Le preguntaba al lector si no le recordaban las coplas de *La mala sombra*. Dejó esta mención entre paréntesis, sin decirnos quién era el autor ni a qué género pertenecía; sólo agregó que hay en *La mala sombra* unas palabras de verdugos y de camposantos. Preguntémosnos si no se refería al popular sainete compuesto por Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *La mala sombra*, donde uno de los personajes femeninos, Pepa la Garbosa, le implora a su amante que le tenga compasión, sí, con palabras de un patetismo enfermizo:

No seas tirano / no seas verdugo; / dime lo que quieras
/ pa yo hasé tu gusto. / ¡Pieme er pan que me gano; /
pieme el agua que bebo; pieme que lloro y lloro; /
pieme que vuela y vuelo; / pieme que mate y mato; /
pieme que muera y muero; / ¡Pieme la vida! (Álvarez Quintero, 1905, s/p).

Esa obsesión populachera contagiaba por supuesto a los intelectuales. Por eso en "La fiesta nacional", Reyes deslizó la anécdota de Ventura de la Vega, un escritor argentino-español, quien a punto de fallecer, "reúne a sus deudos e íntimos para revelarles el secreto de su vida ...: —¡Me carga el Dante!— les confiesa" (Reyes, 1996, p. 56). Ya Unamuno, en un artículo para *La Nación* de Buenos Aires del 6 de enero de 1908, había narrado esta anécdota para lamentarse de lo mismo: "Sí, a las gentes de letras de España, por lo común, les carga el Dante; el Dante y todos los que como él son altos y hondos les resultan unos lateros" (Unamuno, 1966, p. 622). El sentimiento que encontró Reyes entre los españoles fue, pues, el de un pesimismo «intrahistórico» y la sensación de una «noluntad de poder», por utilizar la terminología de Miguel de Unamuno. Entre la intelectualidad española más progresista, desde luego, halló la aspiración de *européizarse* a como diera lugar. Y en el séptimo texto de *Cartones de Madrid*,

"Manzanares y Guadarrama", Reyes parodió el proverbio madrileño "*Nueve meses de invierno, y tres de infierno*", para lamentarse de que el corto verano empañe —*africanice*— el *européismo* del resto del año. Maldijo al pequeño río Manzanares de no ser un río navegable como los de Francia. Maldijo también la sierra del Guadarrama por no apaciguar el calor del verano, y por aumentar el invierno con un viento seco que produce una tos carrasposa, de donde viene la "articulación profunda de la *j* española". ¿Por qué parodiaba estos lugares comunes?

Uno de los intelectuales más deseosos por *européizar* a España era José Ortega y Gasset, quien había estudiado filosofía en Alemania y quien buscaba, desde su cátedra universitaria, instaurar una moral laica o neokantiana, pero sin ser necesariamente la krausista, tomando distancia del clericalismo reinante. Ya en 1914, en su celebrado ensayo *Meditaciones del Quijote*, Ortega había invitado a aceptar las circunstancias geográficas de la realidad española:

Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda cultura: "salvar las apariencias, los fenómenos". Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea. Preparados los ojos en el mapamundi, conviene que los volvamos al Guadarrama. Tal vez nada profundo encontremos. Pero estemos seguros de que el defecto y la esterilidad provienen de nuestra mirada. Hay también un *logos* del Manzanares: esta humilísima ribera, esta líquida ironía que lame los cimientos de nuestra urbe lleva, sin duda, entre sus pocas gotas de agua, alguna gota de espiritualidad (Ortega y Gasset, 1998, p. 78).

En una carta del 3 de julio de 1916, Reyes le contó a Pedro Henríquez Ureña que, en Ortega, había encontrado al único colega español "con quien siento que, entre palabras, se guiña mi alma" (Lara, 1983, p. 263). Rafael Gutiérrez Girardot sugirió que Reyes, en *Cartones de Madrid* (1917), quiso ofrecer una variación o réplica del famoso libro de Ortega, *Meditaciones del*

Quijote (1914) (Giutiérrez Girardot, 2014, p. 144). Pues, efectivamente, en sus primeros "Apuntes sobre José Ortega y Gasset" (1916), el mexicano advirtió en este libro del filósofo español un fin esencialmente político, como si a Ortega le interesara no ver el mundo como es, sino como le convenía.⁷ Pero el Ortega que Reyes leyó no sólo fue el de *Meditaciones del Quijote*, cuyo impacto podría compararse con las *intempestivas* nietzscheanas para superar el fatalismo en el que se hallaba España, sino el Ortega crítico de *El Espectador*, cuya primera serie salió en 1916 con ensayos sobre el realismo de Pío Baroja y Azorín y en los que, en efecto, Ortega contrapuso la actitud del activista o del político ideologizado con la del escritor o filósofo. Ortega llamó con insistencia a asumir el *amor intellectualis* para distinguir el *activista* del *escritor*.⁸ Pues este último, si no asume el auténtico *amor intellectualis*, termina entregado a las ideologías. Quien está *ideologizado* no se nutre de las bibliotecas y ni siquiera de la *realidad*, sino de los *ídolos* de la plaza pública o del foro. La advertencia no era nueva. Ya en 1620 el inglés Francis Bacon había teorizado en *Novum Organum Scientiarum* (nuevo órgano de ciencia) cómo los ídolos del foro impedían el cultivo de la ciencia y de la razón, y en 1909 acababa de insistir en ello el colombiano Carlos Arturo Torres, cuyo ensayo *Idola Fori* había sido publicado en Valencia en la imprenta Sampere en 1909. Pero es de

⁷ Véase de Reyes, "Apuntes sobre José Ortega y Gasset", *Los dos caminos, Simpatías y diferencias. Cuarta serie*, OC IV, p. 260. Me he ocupado en otros ensayos de la relación Reyes-Ortega. Véase de Sebastián Pineda Buitrago, "Órbitas en pugna: José Ortega y Gasset-Alfonso Reyes. Epistolario (1915-1955). Primera parte", *Revista de Estudios Orteguianos*, núm. 32 (mayo, 2016) pp. 55-88; Pineda Buitrago, "Órbitas en pugna: José Ortega y Gasset-Alfonso Reyes. Epistolario (1915-1955). Segunda parte", *Revista de Estudios Orteguianos*, núm. 32 (noviembre, 2016), pp. 27-90. Véase también, "Tensión intelectual entre Alfonso Reyes y José Ortega y Gasset", en Liliana Weinberg (ed.), *El ensayo en diálogo II*, pp. 401-430.

⁸ Ortega y Gasset, "Ideas sobre Pío Baroja", *El Espectador I, Obras completas II*, Alianza-Revista de Occidente, Madrid, 1983, p. 98. Véase también Ortega, *Ensayos sobre la generación del 98 y otros escritores españoles contemporáneos*, Revista de Occidente-Alianza, Madrid, 1981, p. 121.

notar que la masificación de los medios de comunicación aceleró el cultivo o pandemia de los ídolos de plaza pública. Hacia octubre de 1917, al otro extremo de Europa, la Rusia de los zares caería a manos de los bolcheviques dando lugar a la Internacional Comunista de 1919, es decir, al nacimiento de la ideología marxista-leninista.

Ahora bien, si tanto la intención de Ortega como de Reyes fue la de elevar un reducto contra la ideología política, es decir, compartir la voluntad de cultura y de teoría, de *amor intellectualis*, es de notar las diferencias de ambos al observar la realidad española. Hay un corto texto de Ortega, titulado "Estética del tranvía" (publicado en *El Espectador-I*, 1916), que pudo haber inspirado "La prueba platónica", el catorceavo texto de *Cartones de Madrid*. En él, Ortega lamentaba el modo insistente y casi táctil con que el "macho ibérico" mira a la mujer en el tranvía, en vez de asumir una mirada más ética —por lo mismo más estética— basada en la contemplación platónica y hasta en los misterios poéticos sugeridos por Mallarmé (Ortega y Gasset, 1983, pp. 33-39). Reyes, a quien le fascinaba Mallarmé, hizo mucho caso de aquella mirada estética propuesta por Ortega. Sólo que en "La prueba platónica" su mirada es incapaz de despojarse de lo táctil del macho mexicano; no pasa la prueba ética o platónica y se lamenta de *solamente* contemplar, sin poderlas tocar, a las muchachas madrileñas que se pasean por la Puerta del Sol en vestidos sueltos y primaverales. La filosofía de Platón le resulta un triste consuelo, porque significa resignarse a amar sin poseer:

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

bellas. Cada una pone una nota propia al concierto (Reyes, 1996, p. 78).

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

Tan asaeteado estoy,
que me pueden defender
las que me tiraste ayer
de las que me tiras hoy.
Si ya tu aljaba no soy,
bien a mal tus armas echas,
pues a ti te faltan flechas
y a mí donde quepan más.
Ya no más, ceguezuelo hermano,
ya no más.
(en Reyes, 1996, p. 79).

Reyes aceptó la invitación de Ortega de “mirar bien el mundo en torno”, y vio la realidad madrileña sin tanto pesimismo. Sin embargo, por encima de la realidad palpable, había ya un imaginario demasiado fuerte, oscuro, negativo, casi imposible de vencer. En las páginas de *Meditaciones del Quijote*, Ortega pensaba que la realidad plástica o pictórica de España no se hallaba en el renacentista Velázquez sino en el romántico Goya, el pintor de la esencia de España; el pintor atemporal —sin historia— que provenía de una cultura impresionista, es decir, “condenada a no ser una cultura progresiva” (Ortega y Gasset, 1983, p. 155). El *pathos*, el fatalismo, la “bárbara gravedad” con la que Ortega juzgaba la realidad española lo hacía considerar a Goya como un pintor prehistórico:

Encerrado en la cueva de Altamira, Goya hubiera sido el pintor de los *uros* o toros salvajes. Hombre sin edad, ni historia, Goya representa —como acaso España— una forma paradójica de la cultura: la cultura salvaje, la cultura sin ayer, sin progresión, sin seguridad; la cultura en perpetua lucha con lo elemental, disputando todos los días la posesión del terreno que ocupan sus plantas. En suma, cultura fronteriza (Ortega y Gasset, 1983, p. 155).

Para el Reyes de *Cartones de Madrid*, por el contrario, no había tal carácter discontinuo del que hablaba Ortega en la historia de la pintura española. “Ya se sabe que Goya —decía Reyes— pintó monstruos como antes los había pintado Velázquez” (Reyes, 1996, p. 53). Claro: Velázquez vivió en la edad imperial de España, y de ahí que su visión de lo monstruoso tuviera cierta actitud risueña, graciosa, aristocrática. Goya, por su parte, padeció la decadencia imperial de España, y de ahí su pintura pesimista. Ortega, sin embargo, generalizó esta actitud de Goya a la de todo genio español. Pues, para Ortega, todo parte del *caos* (rasgo de lo español) como si nada hubiera sido antes. Incluso Ortega sugirió que la pintura de Goya representaba el “carácter bronco, originario, áspero de nuestros grandes artistas y hombres de acción” (Ortega y Gasset, 1983, p. 55). Reyes, como veremos, buscó poner en práctica esta observación de Ortega al penetrar en los barrios miserables de Madrid.

Al asumir la perspectiva de Goya, Reyes no se espantó de las barriadas miserables de Madrid, sino que jugó a regodearse en lo grotesco, en el “pesimismo hueco y sin dogma: un pesimismo de los ojos, del tacto, de todo el sentido muscular” (Reyes, 1996, p. 53). Ortega insistía en que la pintura de Goya, como los productos mejores de la cultura española, “contienen una peculiar inseguridad”.⁹ Para Reyes, en

⁹ Ortega, *Meditaciones del Quijote*, p. 156. Dicho sea de paso, Julián Marías, en un pie de página de su edición crítica, señaló que esta observación de Ortega inspiró *La realidad histórica de España* (1954) de Américo Castro, cuyo primer capítulo se titula así: “España, o la historia de una inseguridad”.

cambio, tal inseguridad era infundada y, por el contrario, se trataba de una gran seguridad: "Hay pueblos que tienen fortaleza de Rey: rien de los deformes y les hacen representar escenas de travesura. Pasan junto al mal sin dolerse. Sienten la herida y la equivocan por cosquilleo" (Reyes, 1996, p. 53). Por lo tanto, lo que Ortega señalaba en Goya, ¿no se trataba más bien de un espíritu infantil, de un infantilismo, de un pesimismo hueco y sin dogmas? De ahí que Reyes cierre el cartón "Teoría de los monstruos" evocando con signos de admiración a Guignol: "¡Oh Guignol, Guignol! Nadie quiere tomar en serio a Polichinela."¹⁰ ¿A qué está refiriendo con estos nombres?

En la *commedia dell'arte* de la Italia del Renacimiento nació el personaje o la marioneta de la Polichinela. Se trata de un criado con aire de filósofo que, jorobado y de nariz ganchuda, mira todo con aire de resignación; en la comedia francesa, más tarde, se conoció como Monsieur Guignol (Oliva y Torres Monreal, 2000, p. 133). ¿Se trata de una referencia burlesca al pesimismo filosófico con el que Goya, según Ortega, miró la realidad española? Sin negar ninguno de sus méritos artísticos, ni mucho menos la memoria histórica de los aguafuertes de sus *Desastres de la guerra*, de algún modo Reyes quiso satirizar al satírico Goya, hacer farsa a la farsa y a la tragicomedia de sus *Caprichos*. Goya, de acuerdo con el crítico Rafael Casariego, compartió el humor del más rancio abolengo, "que nos hace recordar al viejo Arcipreste de Hita, a Rojas, a Gracián y a Quevedo" (Casariego, 1978, p. 13). Sólo que su impresionante desfile de sueños y visiones, de ser una crítica a la realidad española, acabó por convertirse en una *para-realidad*. Y a fuerza de parodiar esa *para-*

realidad grotesca y lírica que Quevedo y Goya, Valle-Inclán llevó este género burlesco hasta sus últimas consecuencias en sus *esperpentos*. El personaje Max Estrella —típico engendro del pesimismo español— lo reafirma en la escena duodécima de *Luces de bohemia* (1920): "el esperpentismo lo ha inventado Goya" (Valle-Inclán, citado en Rubio Jiménez, 2006, p. 23). Y aún más: "España es una deformación grotesca de la civilización europea."¹¹ No deja de ser un gran acierto que, en el texto decimosexto de *Cartones*, "Valle-Inclán, teólogo", el mexicano ya se atreviera a dibujar una caricatura del escritor español a la manera de un esperpento:

Don Ramón es una figura rudimental, de fácil contorno: el mirarlo incita a dibujarlo: con dos circulitos y unas cuantas rayas verticales queda hecha su cara (quevedos y barbas); y con cuatro rectas y una curva, su mano derecha (índice, cordial, anular, meñique y pulgar). Cara y mano: lo demás no existe, o es sólo un ligero sustentáculo para esa cara y esa mano. De hecho, nada más necesita el maestro definidor: la cara es el dogma, y la mano es el comentario (Reyes, 1996, p. 85).

De ahí que, entre las referencias o representaciones artísticas de Madrid, Reyes eligiera las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos entre sus preferidas. El mismo gusto lo compartía Ramón Gómez de la Serna, quien al prologar la edición para Espasa-Calpe de *Escenas matritenses*, elevó este texto de Mesonero Romanos al grado de una guía psicológica de Madrid: "Sólo un observador como él podía encabezar ese casticismo vago

¹⁰ El crítico Jesús Rubio Jiménez, puesto a analizar a fondo la relación entre Goya y Valle-Inclán, consideró que el interés del escritor gallego por el pintor aragonés nació tras la lectura del poema "A Goya" de Rubén Darío (incluido en su poemario *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, 1903); también por las exposiciones que de los *Desastres de la guerra* y de las *Pinturas negras* empezaron a abundar en Madrid a propósito del estallido de la Primera Guerra Mundial (véase de Rubio Jiménez, *op. cit.*, especialmente el primer capítulo, "El esperpentismo lo ha inventado Goya", pp. 21-52).

¹⁰ Valga aclarar que la Polichinela es un personaje de origen napolitano, de la Comedia del arte, y que al parecer fue inventada por Silvio Fiorillo. Véase de Joaquín Álvarez Barrientos, "Prólogo 'All' Improvviso", *La comedia del arte: materiales escénicos*, ed. de Ana Isabel Fernández Valbuena, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006.

y gracioso, señalando sus esquinas, sus escenas y sus escenarios" (Gómez de la Serna, en Mesonero Romanos, 1942, p. 13). ¿No aplica esta misma observación para *Cartones de Madrid*? Aplica, sí, puesto que Reyes extendió en su libro una discreta invitación para que los españoles denunciaran involuntariamente sus vicios (Gutiérrez Girardot, 2014, p. 82). Si concebimos *Cartones...* como una "guía psicológica" de la capital española cobraría mayor sentido el último texto, "Giner de los Ríos", donde Reyes retrató al fundador del Instituto Libre de Enseñanza, no como el típico pedagogo krausista, sino como un místico a la manera española: "cargado de ideales prácticos y positivos" (Reyes, 1996, p. 88). A la improvisación callejera de la Generación del 98, "hija de su propia desesperación", Giner representó, para él, "lo orgánico, lo institucional".

Entre 1936 y 1939, durante la Guerra Civil, naturalmente triunfó la desesperación, el vicio de la chulería, de la gitanería y la anarquía. España quedó rota en mil pedazos. Reyes procuró acoger la parte más *européista*, más orgánica e institucional, desde 1938, en la Casa de España en México y más tarde en El Colegio de México, cuya presidencia ocupó hasta el 27 de diciembre de 1959. Desde su condición institucional, Reyes buscó luchar esta vez contra la hostilidad, la locura y la miseria de México. Organizó la intelectualidad mexicana, de suyo improvisada y callejera y a menudo víctima de su propia desesperación, acogiéndola como un apóstol laico en una instancia académica de carácter público. Aunque no dejó de improvisar y callejear a su modo las calles de la Ciudad de México, Reyes quedó asociado a lo orgánico, lo ordenado, lo sanamente institucional. La experiencia española no le dejó lugar a dudas. O se luchaba siempre por las conquistas culturales —por institucionalizarlas y hacerlas extensivas a quien venga de otros países— o la chabacanería y la incultura, en su defecto, se apoderarían de todo.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Quintero, S. y Álvarez Quintero, J. (septiembre de 1905). *La mala sombra. Sainete lírico en un acto*. Música de J. Serrano. Estrenado en el Teatro de Apolo (Madrid). Disponible en http://lazarzuela.webcindario.com/ARGUM_PDF/LAMALA_SOMBRA.pdf.
- Baroja, P. (1989). *Desde la última vuelta del camino (memorias). Final del siglo XIX y principios del XX – Galería de tipos de la época*. México: Porrúa.
- Caro Baroja, J. (ed.) (1996). *Romances de ciego*. Madrid: Taurus.
- Casariago, R. (1978). "Estudio preliminar". En M. Seguí y Riera. *"Los Caprichos" de Goya. Colección de 80 estampas grabadas al aguafuerte*. Madrid: de la Mota.
- Gutiérrez Girardot, R. (2014). *Ensayos sobre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña*. México: El Colegio de México.
- Heinrich, H. (2009). *Atta Troll. Ein Sommernachtsraum*. slc: Stuttgart.
- Hervás Fernández, G. (2010). *La sociedad española en su literatura. Análisis de textos de los siglos XVIII, XIX y XX. Volumen II: Siglo XX*. Madrid: Editorial Complutense.
- Joaquín Álvarez Barrientos, J. (2006). "Prólogo 'All' Improvviso". En *La comedia del arte: materiales escénicos*. A. I. Fernández Valbuena (ed.). Madrid: Fundamentos.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Lara, J. J. (ed.) (1983). *De Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña*. tomo II. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.
- Mesonero Romanos, R. de (1942). "Prólogo". En R. Gómez de la Serna. *Escenas matritenses*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Oliva, C. y Torres Monreal, F. (2000). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Ortega y Gasset, J. (1981). *Ensayos sobre la generación del 98 y otros escritores españoles contemporáneos*. Madrid: Alianza-Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1983). *El Espectador I. Obras completas II*. Madrid: Alianza-Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1998). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.

- Reyes, A. (1996). *Cartones de Madrid*. En *Obras Completas II*. México: FCE.
- Unamuno, M. de. (1996). *Literatura y literatos, Obras completas IV*. Madrid: Escelicer.
- Valle-Inclán, R. M. del (2006). En J. Rubio Jiménez. *Valle-Inclán: caricaturista moderno. Nueva lectura de "Luces de bohemia"*. Madrid: Fundamentos.

El relato de viajes y la exégesis de la ciudad en *Cartones de Madrid*

José Enrique Pérez Téllez

La obra de Alfonso Reyes es polifacética, no sólo en lo que respecta a los géneros que cultiva de magistral forma, sino también por el contenido de cada una de sus obras y la riqueza simbólica que hay en cada uno de sus trabajos literarios. Una de las grandes virtudes de Reyes consiste en que, sin importar el género, la innovación es una constante en los textos del escritor regiomontano. En *Cartones de Madrid* nos encontramos con lo que en apariencia es una obra perteneciente a la literatura de viajes, los diecisiete apartados en los que se divide el texto nos lleva a las calles de Madrid, a su arquitectura y a su gente; pero la innovación en esta obra consiste en el objetivo de las descripciones y el punto de vista desde el que se realizan.

En primer lugar, es necesario establecer un camino a seguir para realizar una interpretación del texto, pues sólo así es posible desentrañar su sentido y la intención del autor. Lo primero que se debe advertir es su pertenencia a un género, ya que por la forma en la que está redactado y el tema de cada uno de los capítulos es evidente que es el relato de un viaje. Este tipo de obras tiene como principal característica la necesidad de transmitir conocimientos y experiencias, detener el tiempo y mostrar los cambios que han surgido en el autor durante su travesía. El relato de viajes posee

también una cualidad antropológica, para Gasquet (2006, p. 34) es una expresión propia de la esencia del ser humano: "la idea de que el viaje es comunicación y fuente de conocimiento es una de las constantes más genuinas de la expresión humana". En sí, nos encontramos con un género que posee una doble función, pues por un lado se encuentra la necesidad del autor por compartir su experiencia y lo hace desde un punto de vista subjetivo; pero también utiliza datos que son objetivos y sirven para hacer un registro del lugar.

Es importante señalar la existencia de dos formas en las que se presenta la literatura de viajes, para Alburquerque (2011, p. 21) existirá un "relato de viajes (de modalidad factual) y novelas de viaje (de modalidad ficcional) en las que tendrían cabida novelas de aventuras, de ciencia ficción, utopías, etc". El texto de Reyes pertenece al grupo de relato de viajes, lo cual permite realizar un análisis desde una poética bien definida, la cual se puede tomar como referencia para indagar las posibles intenciones del autor.

Alburquerque (2011, p. 19) señala que los relatos de viajes se caracterizan por tres aspectos:

Desde el punto de vista pragmático, lo factual predomina sobre lo ficcional; desde un punto de vista formal, lo descriptivo se impone a lo narrativo y desde un punto de vista testimonial, lo objetivo prevalece sobre lo subjetivo, pero dependerá de las épocas y los paradigmas en los que se inserten los relatos.

Esta última cualidad es muy importante, pues indica la existencia de obras *sui generis*, las cuales sirven para enriquecer la poética del género. El texto de Reyes pertenece a este tipo de relatos factuales, con la diferencia, y ahí encontramos la innovación, que lo subjetivo se impone a lo objetivo, o quizá sea más preciso afirmar que lo poético se impone a lo real.

En *Cartones de Madrid* se presentan dos tipos de comunicación, la histórico-geográfica que se transmite por medio de los nombres propios, y la poético-existencial que se revela a través del lenguaje y permite

intuir el estado de ánimo y la intención del autor. Este relato de viajes se aleja de la objetividad que caracteriza a la mayoría de las obras de este tipo, es decir, por una parte existe la descripción objetiva, pero también hay un trabajo literario, un punto de vista subjetivo y artificios propios de la literatura de ficción, como bien apunta Alburquerque (2011, p. 17) "la factualidad de estos relatos, cuyo componente cronológico y topográfico remite a un tiempo y un espacio vividos por el viajero, no excluye su condición de literarios".

Otro aspecto relevante de los relatos de viajes factuales consiste en su intención, pues el perfeccionamiento del género se da durante la época ilustrada, esto nos habla de la capacidad que tienen los relatos como fuente de conocimiento y, al mismo tiempo, su intención didáctica: "el 'relato de viajes' ilustrado se halla inmerso dentro del contexto de formación e instrucción que apunta al *docere* como su objetivo principal. Se trata de conocer otras culturas, otras gentes, otros pueblos, otras naturalezas" (Alburquerque, 2011, p. 28). El autor servirá de guía y por medio de las descripciones y los datos históricos logrará instruir al lector para que adquiera no sólo conocimientos geográficos, sino también culturales. Alfonso Reyes cumplirá con esta característica, pero no utilizará un tono didáctico para guiar al lector, utilizará la poesía como una forma de conocimiento inmediata, pues las imágenes del poeta nos aproximan una realidad simbólica que se transforma en una experiencia ideal, tanto para el conocimiento como para los sentidos.

En la obra de Reyes siempre hay una ruptura con la idea de género, es decir, que hay una experimentación con los medios expresivos, pero también con el sentido e intención del texto. En este relato de viajes ocurre una recreación de la realidad, pero de una naturaleza muy particular:

La acción de contrahacer que describen los cronistas se vuelve prodigiosa y lastimera; la obra de esas manos artificiosas hace una réplica perfecta de lo natural al grado de contrahacerlo e incorpora en la palabra los sentidos contradictorios que recoge; contrahacer es repetir, mediante lo artificial, lo que ha hecho naturaleza y, por ello mismo, lo contrahecho es lo deforme: recrear es deformar (Glantz, 1994, p. 63).

En *Cartones de Madrid* la ciudad es recreada por medio del lenguaje poético y la transforma en una entidad simbólica y universal. La forma en la que se logra es gracias a la existencia de una relación directa entre la obra y el autor; Reyes no pone una distancia con el escrito, no le gusta cerrarse a la ortodoxia de un género y propone una literatura personal, con un estilo que refleje las inquietudes, intereses y estados de ánimo del escritor, "el propósito de Reyes al no deslindar al narrador del autor es el de dar a su narración un aire personal, el de evitar el vacío de lo impersonal, que Reyes aborrece" (Leal, 1965, p. 105).

Para comprender el sentido del texto es necesario adentrarse un poco en la vida del autor y analizar los elementos que caracterizan los relatos de viajes, pues como se ha visto, existe una relación directa entre las inquietudes de Reyes y los elementos estilísticos de los que se sirve en cada capítulo. En el libro *Poética de los relatos de viajes*, Sofía Carrizo (1997) afirma que el relato de viajes puede ser analizado si se contemplan tres dimensiones, las cuales corresponden a la esencia de las obras que pertenecen al género:

1. La primera consiste en: "el índice de frecuencia que nos lleva a inferir cuáles son, en cada texto, los hechos y personajes que para el autor y su público podrían incrementar el interés de lo relatado" (Carrizo, 1997, p. 24). En cada capítulo existen temas recurrentes, como lo son la referencia a la pintura, la literatura, pero también a las personas y lugares que nadie presta atención, pero que nos permite ver de otra manera la ciudad y su cultura: "Cabe, pues, considerar al mendigo

como una decadencia social, más como una regeneración ética del pícaro" (Reyes, 1989, p. 28). Para cada descripción siempre hay una analogía con el arte, Reyes nos comparte su experiencia estética a través de los detalles de la ciudad, cuando no es a través de algún poeta o pintor, lo hace por medio de la metáfora: "del Manzanares —río sin agua— hace siglos que se burlan las gentes. Todo el que deja un trago en el vaso se acuerda de hacerle una limosna al Manzanares" (Reyes, 1998, p. 43).

La metáfora es uno de los elementos estilísticos más importantes en este relato de viajes, ya que es necesario establecer relaciones entre lo que percibe el autor y el conocimiento del lector. Una de las formas de aproximarse a la experiencia del viajero es por medio de los referentes que utiliza en cada una de las metáforas, como afirma Carrizo (1997, p. 22), "muchas veces, para exponer algo desconocido, las descripciones reúnen un conjunto de aspectos conocidos", de ahí la importancia de las comparaciones con los poetas y pintores, "como la pipa de Mallarmé engendra un viaje, así me resucitan las ciudades en un ruido, en una tonada callejera" (Reyes, 1989, p. 65), pero también con los lugares que son familiares para el autor y el posible lector, "Monterrey, toda mi ciudad de sol y urracas negras, de espléndidas y tintas montañas y de casas bajas e iguales" (Reyes, 1989, p. 67).

Tenemos dos tipos de constante, los primeros son de orden temático (referencias a pintores, escritores, etcétera); los segundos de orden estilístico (uso del lenguaje poético). De esta forma se puede establecer que existe la intención de acercar al lector a la experiencia del viaje, pero no hacerlo de manera convencional, de ahí el uso del lenguaje poético como un recurso literario que transforma las palabras en imágenes simbólicas.

Este es el principal aporte de *Cartones de Madrid*, el uso del relato de viajes para trasladar al lector a una ciudad que es universal, de ahí la importancia de la

metáfora y los referentes intertextuales. El estilo convencional de este tipo de relatos va de la mano con su función, que es la de transmitir un conocimiento, lo anterior se convierte en una limitante para el quehacer literario de Reyes, pues en su prosa se encuentra una:

Doble vertiente documental y literaria. Por la importancia otorgada al contexto, la primera se relaciona directamente con las necesidades y los intereses del lector, mientras que la segunda revela una importante red intertextual por donde penetran recursos literarios como los *tropoi*, los *loci coummunni*, la recurrencia a las metáforas, a los mitos, a los símbolos (Pezzuato, 2008, p. 56).

En cada capítulo existe una riqueza de imágenes, las cuales poseen una doble intención, la primera consistirá en dotar al texto de la personalidad del autor, como ya se comentó, esa es la razón del uso del lenguaje poético; la segunda intención consiste en ir más allá de los límites del género y demostrar que los relatos de viajes también pueden realizarse de otra forma, es decir, también se puede tener “la intención de rescatar estéticamente, como texto creativo, lo que originalmente no fue pensado de este modo, sino como medio de transmitir conocimiento geográfico y etnológico objetivo” (Boetsch, 2003, p. 50).

2. En los relatos de viajes existirá una nota al inicio del texto en la que podemos leer “las manifestaciones de propósitos o intereses en prólogos u opiniones intercaladas” (Carrizo, 1997, p. 24). Esta obra de Reyes inicia con lo que podría considerarse un prólogo, el cual recibe como título “A mis amigos de México y Madrid, salud:”, en este escrito de dos hojas nos da a conocer la intención del libro: “No dudo que os parezca ligero este cuaderno de notas y rápidos trazos, testimonio de lo más superficial que he visto en Madrid” (Reyes, 1989, p. 23). No sólo es una introducción a la obra sino una presentación del estilo en el que está redactado el texto, pues se expresa en un lenguaje poético y también hace referencias a la pintura: “Gautier,

pintor antes que poeta, se quejaba de que nuestra civilización fuese poco colorista” (Reyes, 1989, p. 22).

3. La tercera característica consiste en “las indagaciones sobre el contexto histórico, las cuales brindan finalmente los fundamentos decisivos para las conclusiones” (Carrizo, p. 24). En este caso, es primordial indagar en los motivos del autor, conocer un poco acerca de lo que ocurría en su vida durante la escritura de la obra y, a partir de ahí, descubrir la intención y el sentido de cada relato.

El espacio que nos describe Reyes es simbólico, es un Madrid en el cual se ven reflejadas las experiencias del autor, tanto las de su llegada a la ciudad como las de su estado de ánimo, pues la mirada siempre es parcial, posee una intención y se expresa de una forma particular, que en el caso de Reyes, es por medio de la poesía. La descripción que hace de Madrid puede aplicarse a cualquier ciudad, no es un texto particular, es un relato de viajes con un objetivo específico el cual, en palabras de Glantz (1994, p. 66), consiste en realizar “una rica interpretación de nuestra realidad que más que lógica y cerebral es puramente poética”.

Por medio de la poesía nos describe un Madrid del que nadie habla, en especial los artistas, es por eso que realiza una crítica a Picasso, pues afirma que en su obra no se ve un reflejo de lo que ocurre en España: “en sus cuadros nunca he visto las colinas moradas, las mesetas claras donde se destaquen, entre los revuelos de la capa negra, las caras de rapiña y de éxtasis” (Reyes, 1989, p. 53). Después, en una nota al pie aclara que esta afirmación es equivocada, pues en el momento de la publicación de *Cartones de Madrid* la obra de Picasso es nacionalista y como él mismo dice: “Hoy Picasso vive y pinta para su España” (Reyes, 1989, p. 53). Esta breve aclaración nos da pistas para comprender la intención que tiene Reyes al escribir los cartones: rescatar a través del lenguaje poético aquellas personas y lugares que pasan desapercibidos.

Uno de los objetivos de las descripciones consiste en hacer evidente la relación que existe entre la poesía y la pintura. A lo largo de los breves capítulos encontramos referencias a la obra de Goya y Velázquez, pintores que se relacionaron con la corte, pero que utilizan a personas de clase baja como inspiración y modelos para sus cuadros. En ellos está presente la locura, el desenfreno y esa mirada mística propia del romanticismo, lo cual es muy importante para entender *Cartones de Madrid*, pues además de ser un relato de viajes, es una descripción poética de los lugares olvidados de la ciudad, de esa esencia que se oculta entre lo cotidiano y lo común:

El pintor se arriesga, pues, a desdeñar el dato naturalista, por inexistente; y así, de la fisonomía —tal el caricaturista— sólo conserva los signos expresivos: la rueda de un ojo, la cruz de las cejas y la nariz, el corazón de la boca; mientras que, por sucesivas representaciones o curvas de natural elocuencia, arroja sobre la tela algo como un jeroglífico del movimiento o como su esquema geométrico y, en los instantes de intuición, algo que es ya el ansia de moverse (Reyes 1989, p. 55).

Esos signos expresivos los realiza con una prosa que tiene como principal cualidad la exactitud, pues nada está compuesto al azar, cada palabra posee una intención tanto en la forma como en el contenido, en el Prólogo del texto *América en el pensamiento de Alfonso Reyes*, José Luis Martínez (2012, p. 16) nos dice: “nada ocurre en ella por acaso, aunque todo surja como una canción libre y fluida que reúne con acierto único los polos del hermetismo y del populismo”. La afirmación es bastante certera, ya que nos recuerda la facilidad con la que Reyes puede ser barroco y sorprendernos con descripciones muy elaboradas: “¡Persuádelos, Guadarrama, cumbre de diamante! Transfórmalos entre frías ondas de espíritu. Castígalos con saetas de hielo” (Reyes 1989, p. 48); pero también

puede realizar comparaciones bastante sencillas en las que existe una reflexión acerca de situaciones cotidianas, las cuales servirán como punto de partida para desarrollar ideas profundas: “A moneda grande —el dólar—, pueblo rico y derrochador. El yanqui gana mucho y gasta mucho; lleva el dinero en los bolsillos del pantalón, para que resuene al andar” (Reyes, 1989, p. 61). A lo largo del texto es visible un intercambio entre estas dos formas de expresión, que lejos de ser contradictorias, sirven para establecer una relación entre lo cotidiano y lo simbólico, ya que “su certero gusto le permite servirse confiadamente de lo pintoresco, lo anecdótico o lo coloquial” (Martínez, 2012, p. 17).

Esta obra de Reyes tiene una estrecha relación con su vida, ya que su viaje a España es producto de un exilio. Al terminar el gobierno de Madero y con el ascenso de Victoriano Huerta, Alfonso Reyes decide viajar a Francia con el objetivo de evitar conflictos políticos y, después de una breve estancia, se traslada a Madrid. Este hecho es la principal motivación para escribir *Cartones de Madrid*, hablar de esos personajes que, como él, están fuera del ojo público y parecen no ser importantes a pesar de todo lo que brindan con su presencia. Al respecto, Héctor Perea (1989, p. 8) nos dice en la introducción al libro:

Como funcionario de la legación mexicana en Francia, Reyes permanecerá dentro y fuera del sistema. Será una pieza secundaria y casi anónima. Pero también gracias a esta circunstancia, al aceptar las reglas de un mecanismo político que ha visto con frecuencia a la diplomacia como una forma velada de expulsión, comenzará él a trazarse su propia senda libertaria.

Su punto de vista se encuentra en estrecha relación con su estado de ánimo, de ahí que se interese por aquellas personas y lugares que le parecen afines a su situación tanto política como emocional. Otro de los

detalles importantes son los títulos de cada uno de los cartones, pues en ellos también es visible la intención del autor, "los títulos de las crónicas que siguen a la ya mencionada serán como las distintas varillas del abanico español que, al irse desplegando, descubrirán poco a poco un complejo paisaje de costumbres y características populares" (Perea, 1989, p. 17). Reyes ofrece una reflexión acerca de la importancia de todo lo que habita dentro de la ciudad. Para conocerla no sólo hay que acudir a los lugares considerados como históricos o aquellos que, por su belleza, se transforman en referentes de un pueblo. La identidad de Madrid, la de México y de cualquier país se encuentra en sus detalles y es lo que nos intenta transmitir por medio de estas imágenes en las que parece que los motivos artísticos se encuentran en cada rincón, sin importar su aparente orden de importancia.

Las tres características del relato de viajes (elementos constantes, intención del autor y contexto) son útiles al momento de interpretar el sentido del texto, pues cada una permite establecer relaciones entre la forma en la que está escrito, el autor y los símbolos que aparecen a lo largo de la obra. En cada apartado hay analogías entre la ciudad, la literatura y el arte, pues el objetivo es rescatar del olvido esas imágenes oscuras y anónimas de la ciudad de Madrid. No nos presenta los grandes museos, ni las majestuosas iglesias o las plazas llenas de arquitectura e historia, la mirada de Reyes se dirige a esos lugares y costumbres donde, en apariencia, nadie puede encontrar un motivo literario:

La riqueza del carnaval consiste en que es una creación. Aquí no se ha comprado el disfraz, ya hecho, en los almacenes, ni el que se disfraza quiere repetir siluetas de la historia. Aquí la máscara ha brotado, como del ombligo de la tierra, del montón de los despojos, del bagazo de la ciudad, de la basura y del estiércol (Reyes, 1989, p. 40).

En cada capítulo hay un intento por hacer visible lo que nadie percibe, quizá la motivación de Reyes haya sido el estado de ánimo que tenía al llegar a Madrid, pues una de las características del relato de viajes consiste en una relación entre la narración objetiva y la subjetividad del autor. Por medio de metáforas nos transmite su experiencia de viaje, no es la simple descripción de la ciudad, ya que en esta obra es imposible deslindar lo objetivo de lo literario, y como se vio, tampoco podemos omitir las motivaciones del escritor, las cuales son importantes para comprender el sentido del texto. La visualidad será el medio para lograr su objetivo, por eso transforma las palabras en imágenes de la misma forma que un pintor trabaja para crear un lienzo:

Como si Madrid fuese un cartón de estos pintores y Reyes pasara por él, elaborando el mosaico definitivo, con sus colores, con su textura, con la vivacidad de la obra original. Alfonso Reyes se detiene ante los mismos personajes ante los que se detuvieron aquellos pintores: los ciegos, los mendigos, los monstruos. Pinta las mismas escenas sórdidas que ellos pintaron, o compara alguna escena de la realidad con alguno de los grabados de Goya (Tejera, 2009, p. 13).

Lo más importante de este relato de viajes consiste en la forma en la que se realizan las descripciones, pues no estamos frente a un relato de ficción, la secuencia narrativa se presenta a través de escenas. Las descripciones se transforman en el protagonista y es por ello que es necesario prestar atención a los detalles, pero sobre todo a las metáforas de las que se vale el autor para, a través de las imágenes, recrear su experiencia en ese lugar. Un aspecto clave para comprender el texto es leer cada cartón con la idea de que poseen un punto de vista homogéneo, no son fragmentos aislados, son diversas facetas de una misma idea.

Alfonso Reyes nos invita a dejar de percibir lo cotidiano y lo común para voltear la mirada a los lugares ocultos, no sólo aquellos que pertenecen al espacio

físico sino también al simbólico, “en un museo que nadie visita —el Museo de Artillería— existe un plano relieve de Madrid en la primera mitad del siglo XIX. El trazo de la Villa y Corte no ha cambiado, por más que la alarguen aquí y allá los barrios nuevos” (Reyes, 1989, p. 80). Su mirada se dirige hacia los lugares olvidados, aquellos que parecen ajenos a la ciudad y son presentados como si fueran la esencia de la misma. *Cartones de Madrid* es un relato de viajes universal, pues hace una apología de las voces ocultas de cualquier sitio, es un ejercicio poético y romántico que nos invita a prestar atención a los rincones de nuestra propia ciudad.

Referencias bibliográficas

- Albuquerque-García, L. (2011). El relato de viajes: hitos y formas en la evolución del género. *Revista de literatura* Vol. (LXXIII) (145) pp. 15-34.
- Boetsch, P. (2003-2005). La literatura de viajes y la mirada antropológica. *Boletín de literatura comparada. Número especial “literatura de viajes”* pp. 49-62.
- Carrizo Rueda, S. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberg.
- Gasquet, A. (2006). Bajo el cielo protector, Hacia una sociología de la literatura de viajes. En M. Lucena Giraldo y J. Pimentel (eds.) *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Glantz, M. (1994). Alfonso Reyes: una miscelánea. En *Esguince de cintura*. México: CONACULTA.
- Leal L. (enero-junio 1965) Teoría y práctica del cuento en Alfonso Reyes. *Revista iberoamericana* (XXXI) (59).
- Martínez, J. L. (2012). Prólogo. En *América en el pensamiento de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perea, H. (1989). Introducción. En *Cartones de Madrid*. México: Fondo de cultura económica.
- Pezzuto, M. (2008). Itinerario, espectáculo y denuncia en Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala. En Sofía Carrizo (Ed) *Escrituras del viaje: construcción y recepción de “fragmentos del mundo”*. Buenos Aires: Biblos.
- Reyes, A. (1989). *Cartones de Madrid*. México: FCE.
- Tejera, S. T. (julio 2009) Crónicas de uno y otro lado: Cartones de Madrid, La esfinge mestiza, Crónicas de mi destierra, Cornucopia mexicana. *Revista Iberoamericana global*. (2) (2).

Las reminiscencias intelectuales del modernismo en *Cartones de Madrid*, de Alfonso Reyes

Diana Marisol Hernández Suárez

En el panorama literario de habla española a ambos lados del Atlántico se desató de manera generalizada, a partir de la década de 1880, una serie de corrientes literarias, artísticas y filosóficas que tuvo como propósito común considerarse *modernas*. A finales de la última década del siglo XIX varios escritores jóvenes de Hispanoamérica, ante el inminente cambio de siglo y en vista del “atraso” de sus repúblicas, dieron en llamarse *modernos* o *modernistas*. Se oponían tanto al *casticismo* que manifestaban los enchapados a las tradiciones castizas como, en menor medida, a los positivistas y científicistas que despreciaban el arte y las disciplinas humanísticas. Para afirmar semejante novedad, varios de aquellos escritores jóvenes articularon su afirmación en contacto con el ambiente cultural de Nueva York (como en el caso inicial de José Martí) y, sobre todo, con el de París (como en el caso de Rubén Darío). París y lo parisino definieron durante el siglo XIX las relaciones culturales del mundo occidental entre *centro* y *periferia*, tal como lo señaló Walter Benjamín en su proyecto inacabado “París, capital del siglo XIX”.¹ Sin embargo,

¹ Véase de Walter Benjamín (1972, pp. 171-190) “Poesía y capitalismo”, *Iluminaciones*.

debido a que fue muy poco recíproca la influencia hispana en el ámbito literario francés (en comparación con la idolatría que por lo francés sentían los intelectuales de habla española), inicialmente el modernismo se definió como una toma de legitimidad frente a lo propio. De modo que Martí, por un lado, insistió en que había que salir de la "colonia perezosa", pues de ella heredamos la tendencia a copiar modales europeos.² Mientras que Rubén Darío, por el otro, acuñó el término *modernismo* en el artículo titulado "Fotografiado", publicado el 8 de noviembre de 1890 en *El Perú Ilustrado* de Lima, para referirse tanto al escritor peruano Ricardo Palma como a los mexicanos Salvador Díaz Mirón y Manuel Gutiérrez Nájera.³

La mención de Darío a Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera incentivó a que éste último animara en México entre el 6 de mayo de 1894 y el 11 de octubre de 1896 la publicación de la *Revista Azul*, precisamente inspirado en el título del poemario homónimo del nicaragüense, *Azul...* (1888). A la muerte de Nájera y de su revista, y con el apoyo de Justo Sierra, Bernardo Couto, Jesús E. Valenzuela y el pintor Julio Ruelas se dieron a proseguir la empresa modernista con otra publicación que tuvo dos épocas, la *Revista Moderna* (1898-1903) y la *Revista Moderna de México* (1903-1911).⁴ Justamente en el vacío entre la *Revista Azul* y

la primera época de la *Revista Moderna*, apareció un texto precursor, *Cartones* (1897), de Ángel de Campo, mejor conocido por su pseudónimo Micrós.⁵ Los textos que componen los *Cartones* de Micrós, acompañados con ilustraciones de Julio Ruelas, desafían las convenciones genéricas del cuento y de la crónica, pues Micrós se dio a retratar la Ciudad de México con las armas poéticas de los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, y a la usanza de *Cuentos frágiles* (1883) de Manuel Gutiérrez Nájera, es decir, develando una suerte de estética en la miseria urbana, cuya representación plástica a cargo de Julio Ruelas —un pintor formado en la academia alemana y con amplias nociones de simbolismo y pre-expresionismo— se encargó de agudizar con ilustraciones mortuorias y decadentistas. Ruelas, cuya estética plástica puede rastrearse hasta Goya, permite trazar una asociación con la estética goyesca (modernista, decadentista) que se advierte en los *Cartones de Madrid* (1917), de Alfonso Reyes.

Cabe destacar que Ruelas ilustró los cartones de Micrós a manera de éfrasis; es decir, no se trata sólo de ilustraciones, o viñetas, que acompañan al texto, sino que éstas tratan de "englobar" el sentido general de la condición humana expresada en el relato literario. Los cartones, a manera de cuadros de costumbres, buscaban mostrar un panorama urbano bajo una postura crítica, y no necesariamente naturalista o positivista como tradicionalmente se realizaban los relatos costumbristas. Los *Cartones* de Ángel de Campo ilustrados por Ruelas, en su conjunto, texto e imagen, muestran el espacio de lo privado en medio de la aceleración de la ciudad; de igual forma, Alfonso Reyes captura imágenes que revelan la condición humana, sin embargo, el ejercicio literario de Reyes supera la "imagen" y se desenvuelve en un ejercicio de reflexión ensayística.

² José Martí, "El carácter de la *Revista Venezolana*" (1881), *Obras Completas* tomo VII, Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, pp. 211-212. Citado también por Luis Rafael Hernández, "Los debates literarios en las revistas cubanas", *Rubén Darío en su laberinto*, ed. de Rocío Oviedo Pérez de Tudela, Verbum, Madrid, 2013, pp. 167-183.

³ Tomado de Carlos Meneses, "Palma visto por Rubén Darío", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 29 (1999), pp. 999-1004, p. 1002. No está de más recordar dos fuentes clásicas al respecto: 1) Allen W. Phillips, "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo", en *Revista Iberoamericana* 24 (1959), pp. 41-64, y 2) Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, FCE, México, 1962, pp. 158-72.

⁴ Véase de Juan Pascual Gay, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Martha Isabel Ramírez, *Historia de las revistas literarias mexicanas (1894-1946)*, vol. I, *De El Renacimiento a las revistas modernistas (1894-1911)*, coord. de Juan Pascual Gay y Anuar Jalife, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2014, pp. 281-282.

⁵ Ángel de Campo, *Micrós, Cartones*. Ilustraciones de Julio Ruelas. Edición facsimilar de la de 1897. Presentación de Miguel Ángel Castro. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM-Unidad de Publicaciones Educativas de la SEP, 1997.

No hay nada gratuito en que, para la portada de la primera edición de *Cartones de Madrid*, que salió en México en la editorial Cultura, Julio Torri y Augusto Loera y Chávez escogieron la estampa número 16 de los *Caprichos* de Goya: "Dios la perdone: y era su madre".⁶ La primera serie de dibujos de *Los caprichos* de Goya, publicada en 1799, constaba de ochenta bocetos; las llamadas *Pinturas negras* datan de 1820 y 1823 en su residencia de los suburbios de Madrid, La Quinta del Sordo.⁷ La estética goyesca, por otra parte, ya Reyes la había asimilado en los dibujos atormentados de Ruelas. Éstos responden, en buena parte, a la estética decadentista a la que dio lugar el acelerado crecimiento de la Ciudad de México, cuando desde 1860, con la nacionalización de los bienes del clero y el centralismo autoritario de los gobiernos de Juárez y de Díaz, se visibilizó el crimen, la prostitución, el alcoholismo y la drogadicción.⁸

El fenómeno no sólo era mexicano. A partir de 1848, el campo literario francés se dividió entre quienes apoyaban el arte social —de ideas socialistas— y los que defendían el arte puro o *l'art pour l'art*.⁹ Éstos últimos, liderados por Baudelaire, manifestaron un rechazo tanto contra la Academia como contra las escuelas socialista y burguesa, logrando la "institucionalización de la anomia", es decir, la institucionalización de una estética literaria o poética fundada en el aislamiento social del individuo, que más tarde se dató e hizo escuela bajo el nombre de *decadentismo*. Nietzsche incorporó la palabra francesa *décadence* en 1888 en *Ecce homo. Wie man wird, was man ist* (*Ecce*

homo. Cómo se llega a ser lo que es), definiendo al "décadent" como aquel que elige siempre los medios que lo perjudican.¹⁰ La escuela decadentista nació, pues, como una condena al realismo y al naturalismo en cuanto éstos parecieron reducirse a una monografía de las cosas materiales y fueron incapaces de ver o sentir otras instancias de la realidad. Dado que la literatura y el arte no se consideraban disciplinas burguesas, sino sólo "placeres", Nietzsche levantó una tremenda crítica *El Anticristo* (1895) contra la especialización y la burocratización del trabajo como un castigo: "trabajar, pensar y sentir sin una necesidad interior, sin una elección íntimamente personal, sin experimentar ningún placer... He aquí la receta de la *décadence*, de la idiotez".¹¹ Reyes, en sus *Cartones de Madrid*, procuró apartarse y criticar *nietzscheanamente* el decadentismo del primer modernismo mexicano, ya que a diferencia de Micrós, Ruelas y Couto Castillo, no sintió ninguna simpatía por la vida bohemia. En febrero de 1907, en la "Alocución en el aniversario de la sociedad de alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria", Reyes ya pedía a sus condiscípulos: "Que no os agobie el enano que cabalgaba sobre los hombros de Zarathustra, que no llevéis como fardo lo que llamó Nietzsche espíritu de pesadez".¹² Durante su primer paso por París, entre el 25 de agosto de 1913 y el 2 de septiembre de 1914, Reyes evitó ser confundido con la bohemia literaria.¹³ Compartió la visión peyorativa que de la bohemia también tuvo Marx, pues éste, al hablar en la *Neue Rheinische Zeitung* sobre el papel de un agente de policía

⁶ Cfr. Carta de Alfonso Reyes a Julio Torri, Madrid, 20 de septiembre de 1917, en Julio Torri, *Epistolarios*, ed. de Serge I. Zaitzeff, UNAM, México, 1995, p. 87.

⁷ Véase de nuevo Goya en el Prado: <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/inicio/>.

⁸ Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM (Instituto de investigaciones estéticas), 2008, p. 143.

⁹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 2010, p. 94.

¹⁰ Jorge Alonso Chávez Gallo, *Nietzsche. De la verdad deshonesta al pensamiento noble*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014, p. 50.

¹¹ F. Nietzsche, *El Anticristo* [1895]. Trad. de Germán Cano. Nietzsche III. Madrid: Gredos, 2015, p. 256.

¹² Reyes, "Alocución en el aniversario de la sociedad de alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria", en OC I, p. 318. Citado también por Pineda Buitrago, *El exilio creador: la obra literaria de Alfonso Reyes en España (1914-1924)*, El Colegio de México, México, 2015, p. 112.

¹³ Cfr. "Carta de Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña", *Correspondencia*, ed. de José Luis Martínez, FCE, México, 1986, p. 325.

De la Hodde, denunció que al formarse las conspiraciones proletarias hizo su aparición el conspirador, aquel que, "al tratar con toda la ralea de gentes equívocas, se coloca en ese círculo vital que en París se llama la *bohème*".¹⁴

Madrid, arrinconada a ser una capital europea de segundo nivel por la decadencia imperial de España, no fue precisamente un referente de lo «moderno». Sin embargo, dado la familiaridad de un idioma en común, se convirtió paulatinamente en un centro de operaciones diplomáticas para los intelectuales hispanohablantes en Europa. En este sentido, la década madrileña de Alfonso Reyes (1914 y 1924)¹⁵ está antecedida por las casi tres décadas del general Vicente Riva Palacio, cuya estancia en la capital española entre 1870 y 1896 permitió el que varios intelectuales mexicanos, tales como Justo Sierra, Federico Gamboa y Juan de Dios Peza, entre otros, hicieran parte de la Real Academia Española desde 1887.¹⁶ Años atrás ya Francisco A. de Icaza ocupaba el rango de segundo secretario de la Legación de México en Madrid, y había hecho del Ateneo de Madrid el sitio principal para presentar a los intelectuales mexicanos en la capital española.

Ahora bien, varios de estos intelectuales mexicanos llegaron a Madrid a través de Nueva York y de París, es decir, bajo el intermediario angloamericano y francés. No había una ruta directa entre México y Madrid. Por ejemplo, para asistir al Congreso Social y Económico Hispanoamericano en noviembre de 1900, Justo Sierra partió de la Ciudad de México el 3 de octubre de 1900 haciendo escala en Nueva York, para de allí

zarpar el 11 de octubre hacia el otro lado del Atlántico. Incluso primero desembarcó en Francia el 20 de octubre, para de paso asistir en París a la Exposición Universal de 1900. Cuando finalmente pasó a Madrid a principios de noviembre, Sierra compartió con su esposa una impresión contradictoria de Madrid, sin saber si se hallaba en una ciudad moderna o atrasada: "la capital [de España] se parece a una ciudad de provincia francesa y, a la vez, a París; desde cierta perspectiva parece inferior a México, desde otra tiene mayor sociabilidad, arte y cultura; las calles fuera del centro son a menudo sórdidas y miserables, más aún que en México".¹⁷ Sierra, quien gozaba de un trato directo con Porfirio Díaz, venía manifestando mucho interés en reforzar la imagen de México en el mundo. De ahí que haya patrocinado al joven poeta Amado Nervo, entonces corresponsal del periódico mexicano *El Imparcial* en la Exposición Universal de París en 1900, a que se instalara en España y que comenzara a escribir, inicialmente con apoyo del erario público mexicano, en *La Ilustración Artística*, un periódico de Barcelona. De modo que durante casi un año, entre el 27 de octubre de 1902 y el 3 de octubre de 1903, Nervo publicó la columna "Gentes y cosas de México".¹⁸ Posteriormente, Nervo se interesó por Madrid en sí.

El 30 de julio de 1906 en el periódico *El Mundo*, de la Ciudad de México, Nervo publicó la crónica "Desde mis balcones. El calumniado Manzanares", que Reyes debió haber leído en su momento, pues tiene bastante parecido con el sexto texto de *Cartones de Madrid*, "El Manzanares".¹⁹ Nervo resalta la imagen satírica del río Manzanares en la traición literaria española: "Siempre ha sido de moda calumniar al Manzanares. Mientras los poetas se deshacían en piropos

¹⁴ Además del capítulo de Benjamin al respecto (*op. cit.*, pp. 60-83), véase para el caso hispanoamericano de Gutiérrez Girardot, "La inteligencia, la bohemia, las utopías", en *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, FCE, Bogotá, 2004, pp. 139-156.

¹⁵ Véase de Pineda Buitrago, *El exilio creador: la obra literaria de Alfonso Reyes en España (1914-1924)*, El Colegio de México, México, 2015.

¹⁶ Véase de Carlos Alberto Ramírez Vuelvas, la patria imaginada de la lengua española: la fundación del México literario en el Madrid finisecular (1878-1912), tesis, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2012, pp. 156 y ss.

¹⁷ Claude Dumas, *Justo Sierra y el México de su tiempo, 1848-1912*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 35-36. Citado también por Ramírez Vuelvas, *op. cit.*, p. 325.

¹⁸ Ramírez Vuelvas, *op. cit.*, p. 343.

¹⁹ Pineda Buitrago, *op. cit.*, p. 81.

para el Tajo, el Guadalquivir, el Duero o el Ebro, para el Manzanares no tenían más que sarcasmos. Con él, todo la flor de sus ingenios se volvía espinas.²⁰ Años después, en *Cartones de Madrid*, Reyes sostenía: "Del Manzanares —río sin agua— hace siglos que se burlan las gentes. Todo el que deja un trago en el vaso se acuerda de hacerle una limosna al Manzanares."²¹ La coincidencia con las crónicas madrileñas de Nervo no se acaba en la del Manzanares. "El infierno de los ciegos", el primer texto de *Cartones de Madrid*, guarda ciertas semejanzas temáticas con otro texto de Nervo, "Nuestros hermanos los pobres. Enorme cantidad de ciegos", publicado el 10 de mayo de 1906 en *El Mundo*. Nervo dice:

La proporción de ciegos es enorme. Nunca he visto país donde haya tantos ciegos o donde anden tantos ciegos juntos. Unos tocan la guitarra, otros el violín, estos el triángulo, aquellos las mandolinas, los de más allá cantan, y sólo en la Carretera de San Jerónimo, de las once a la una de la mañana, pueden verse y oírse dos murgas, estacionadas la una cerca de la Puerta del Sol y la otra cerca de la plaza de las Cortes, que "ejecutan", en la estricta acepción de la palabra, aires de la "Tosca", de "La Bohemia", de "Carmen" y de algunas zarzuelas de género grande, de pía recordación, tales como "Jugar con fuego", "La tempestad", etc., y esas murgas están exclusivamente compuestas de ciegos.²²

Sin la frase larga y la acumulación descriptiva ni la oración subordinada de Nervo, pero con el mismo contenido y otras referencias eruditas, Reyes relató la impresión que le causaron los ciegos mendigos:

²⁰ Amado Nervo, "Desde mis balcones. El calumniado Manzanares", en *Crónicas de Europa* (1905-1907), *Obras completas I*, ed. de Francisco González Guerrero, Aguilar, Madrid, 1955, p. 1250. Véase también en *Viajeros hispanoamericanos en Madrid*, ed. de José Esteban, ELECE, Madrid, 2004, p. 100. Citado también por Pineda Buitrago, *op. cit.*, p. 82.

²¹ Reyes, *Cartones...*, OC II, p. 61.

²² Nervo, *op. cit.*, p. 1198. Citado también por Pineda Buitrago, *op. cit.*, p. 83.

Hay ciegos guitarristas, murgas de ciegos, ciegos cantores, recitadores o meros implorantes; ciegos salmistas y ciegos maldicientes. Hay, en fin, los "oracioneros vistosos" de Cervantes: los falsos ciegos.

Con una crueldad castiza y rancia, el ciego de la calle de Carretas arroja su amargura a la cara de los pasantes en esta frase escueta, evidente:

—No hay pena como haber visto y no ver, hermanos.

(Dante la hubiera incrustado en sus tercetos.)

A unos los acompañan niños, mujeres; otros van solitarios, dando tropezones como para localizar al ente caritativo. A otros los guía la bestia fiel, la única de que se ha olvidado Buffon: el perro del ciego.²³

Reyes retoma el flujo ensayístico de Nervo para darle una impresión más acabada a sus cartones: hace una suerte de "cruzamiento literario" entre las dos producciones artísticas de estos autores modernistas. Por un lado, los textos de Nervo fueron crónicas o impresiones de viaje para el periódico *El Mundo*, sin embargo, están dotados de cierto impresionismo y cierto aliento ensayístico. Por el otro, la idea de un "cartón" decimonónico era ilustrar de manera crítica el ambiente citadino, a manera de cuadros de costumbre, mientras que los *Cartones* de Micrós no sólo pretendían ilustrar la miseria urbana, sino reflejar la condición humana de los personajes que pueblan la ciudad. Reyes conjuga ambos modelos para generar un "ensayo ecfrástico".

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1972). Poesía y capitalismo. En *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
Bourdieu, P. (2010). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

²³ Reyes, *Cartones...*, OC II, pp. 49-50.

- Campo, Á. de. (1997). *Cartones*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM-Unidad de Publicaciones Educativas de la SEP.
- Chávez Gallo, J. A. (2014). *Nietzsche. De la verdad deshonesta al pensamiento noble*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Dumas, C. (1986). *Justo Sierra y el México de su tiempo, 1848-1912*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nervo, A. (1955). "Desde mis balcones. El calumniado Manzanares". En *Crónicas de Europa (1905-1907)*, *Obras completas I*. Madrid: Aguilar.
- Martí, J. (1975). El carácter de la *Revista Venezolana* (1881). En *Obras Completas*. VII. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.
- Meneses, C. (1999). Palma visto por Rubén Darío. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*. (29).
- Nietzsche, F. (2015). *El Anticristo*. Madrid: Gredos.
- Pascual Gay, J.; de la Fuente Ballesteros, R. y Ramírez, M. I. (2014). *Historia de las revistas literarias mexicanas (1894-1946)*. (I). *De El Renacimiento a las revistas modernistas (1894-1911)*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Ramírez, F. (2008). *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM.
- Reyes, A. (2015). Alocución en el aniversario de la sociedad de alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria. En *Obras Completas I*.
- Reyes, A. y Henríquez Ureña, P. (1986). Carta de Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña. *Correspondencia*. J. L. Martínez (ed.). México: FCE.
- Torri, J. (1995). *Epistolarios*. México: UNAM.

Autores

Alfonso Rangel Guerra

Doctor en literatura. Escritor, ensayista y estudioso de las humanidades, con especial atención en la obra de Alfonso Reyes. Premio Internacional Alfonso Reyes en 2009. Ha publicado recientemente *Palabras para Alfonso Reyes* (2013), *Norma para el pensamiento. La poesía de Alfonso Reyes, I (1905-1924)* (2015) y *Persona y cultura* (2018). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras y coordinador del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Próximamente aparecerá el tomo II de la poesía de Alfonso Reyes (1924-1938).

Tieko Yamaguchi Miyazaki

Doctora en literatura por la Universidad Estatal Paulista Júlio de Mesquita Filho. Docente jubilada por la Universidad Estatal Paulista (UNESP). Actualmente es profesora en el Programa de Posgrado en Estudios Literarios de la Universidad del Estado de Mato Grosso (UNEMAT), campus de Tangará da Serra. Forma parte del equipo editorial de la Revista *Alere*. Ha publicado libros, ensayos y artículos sobre literatura brasileña e hispanoamericana.

José Roberto Mendirichaga

Doctor en historia por la Universidad Iberoamericana. Ha publicado: *Aproximación a la crítica literaria* (1998), *La ideología en la obra de Ramón López Velarde* (1999) y *La flama en el tiempo* (2016). En coautoría con Jorge Aguirre Sala tiene el disco compacto *Homenaje a Octavio Paz* (2015). Ha colaborado en anuarios, revistas y suplementos culturales como *Humanitas*, *Deslinde*, *El volantín*, *Aquí vamos* y la revista *Armas y Letras*. Profesor emérito de la Universidad de Monterrey.

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 del extranjero. Entre sus publicaciones: "Vínculos biográficos y diálogos intertextuales entre Alfonso Reyes y Carlos Fuentes", "Carlos Fuentes y Diego Rivera: protagonistas creadores de los 'Renacimientos' en México" y "Le

roman-fresque de Carlos Fuentes: foyer des arts", en Sous la direction de Florence Olivier. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Evodio Escalante

Doctor en literatura por la Universidad Nacional Autónoma de México. Redactó el capítulo sobre la vanguardia en la poesía mexicana del siglo XX en la *Historia de la literatura hispanoamericana* que coordinó la Dra. Trinidad Barrera (2008) y descubrió los ejemplares perdidos de *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector internacional de nueva estética*, que publicaron los estridentistas en 1923, de la cual se hizo una edición facsimilar en la UAM-Iztapalapa (2012). Sus libros más recientes son *Las metáforas de la crítica* (2015) y *Cinco cumbres de la poesía mexicana* (2017).

Braulio Hornedo Rocha

Doctor en filosofía por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos. Ha sido catedrático en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en la Universidad Nacional Autónoma de México, en el Instituto Politécnico Nacional, y en otras instituciones académicas de educación superior. Entre sus publicaciones se encuentran: "Desescolarizar a la sociedad. La educación hace lo contrario de lo que dice" en *Educación sin propiedad* (2018) y "El humanismo radical de Iván Illich. Anarquismo y convivialidad" en *Autogestión, autonomía e interdependencia* (2017).

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 Xavier Villaurrutia. En 2009 recibió el Premio Nacional de Periodismo José Pagés Llergo. Preparó la edición del *Diario* de Alfonso Reyes como II 1927-1930. Entre sus numerosas publicaciones destacamos: *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante* (1991). Su oficio como editor ha desembocado en series y colecciones como "Las semanas del jardín" o la serie de entrevistas *Los maestros detrás de las ideas* para TVUNAM. En 2018 se le distinguió con el Premio Internacional Alfonso Reyes.

Víctor Díaz Arciniega

Doctor. Es profesor de literatura e historia en la Universidad Autónoma Metropolitana y en la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus libros se cuentan: *Querrela por la cultura revolucionaria* (2010), *Alejandro Gómez Arias, Memoria personal de un país* (1990), *Mariano Azuela, retrato de viva voz* (2005); en coautoría con Adriana López Téllez: *Nada que rompa la continuidad* (2005), y con Marisol Luna Chávez *La comedia de la honradez. Las novelas de Mariano Azuela* (2009). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Héctor Perea

Doctor en ciencias de la información por la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado más de treinta libros de análisis y divulgación en los campos de la literatura y el arte, y creación narrativa. Obtuvo en 2018 y 1989 el Premio Nacional de Periodismo Cultural y en 1994 el de Ensayo Literario José Revueltas. En 2011 ganó la Cátedra Cultura de México de la Universidad de Brown y el FONCA. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y lo fue del Sistema Nacional de Investigadores.

Alberto Enríquez Perea

Doctor en historia de América por el Instituto Universitario Ortega y Gasset / Universidad Complutense de Madrid. Adscrito al Centro de Estudios Políticos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Entre sus últimas publicaciones podemos anotar: *Alfonso Reyes y la inteligencia michoacana. Hacia la universalidad de la ciencia y la cultura* (1908-1959), *Árbol de la vida. Alfonso Reyes y la inteligencia poblana* (1911-1959), *Caminos de Alfonso Reyes y Carlos Pellicer, Tierra santa. Invitación al vuelo*.

Minerva Margarita Villarreal

Maestra en letras. Ha recibido los premios: el Internacional de Poesía Jaime Sabines, el Internacional de Poesía Letras del Bicentenario Sor Juana Inés de la Cruz, el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes y el Premio Hispanoamericano La Lira de Oro. Directora de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria. Miembro asociado del Seminario de Cultura Mexicana, consejera de la Coordinación Nacional de la Memoria Histórica y Cultural de México y miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua. Profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

José María Espinasa

Poeta, ensayista, traductor, crítico, periodista y editor. Fue coordinador editorial de El Colegio de México, fundador de Ediciones Sin Nombre. Actualmente es Director del Museo de la Ciudad de México. Ha publicado los libros de ensayo *Hacia el otro*, *Cartografías*, *El tiempo escrito*, *El cine de Marguerite Duras* y *Roberto Gavaldón director de cine*. Su libro más reciente es *Pielago*, reunión de su poesía de 1977 a 2007. En 2014 apareció su *Breve historia de la literatura mexicana del siglo XX* publicada por El Colegio de México.

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, narrativa policiaca, histórica, fronteriza, de ciencia ficción y fantasía. 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*. Ha recibido el Premio Binacional de Poesía Pellicer-Frost (1996), el Premio Binacional Excelencia Frontera (1998) y el Premio Nacional de Poesía Sonora (2004).

Claudio Maíz

Doctor en literatura latinoamericana por la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Profesor Titular Efectivo de la Cátedra de Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional de Cuyo e investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina. Realizó un posdoctorado en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Profesor invitado por distintas universidades latinoamericanas y europeas. Es Director del doctorado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras en su universidad.

Julieta Leo Almaguer

Maestra en humanidades por la Universidad de Monterrey. Obtuvo mención en el Premio de Ensayo de Casa de las Américas por su trabajo *Las sagradas letras de Paradiso, un estudio sobre el hermetismo de José Lezama Lima*; mismo que publicó en 2013. Ha colaborado con artículos, ensayos y reseñas en publicaciones académicas. Directora de *Gramma*, revista de literatura. Perteneció a la Asociación Internacional de Hispanistas y a la Asociación Italiana de Estudios Iberoamericanos. Profesora-investigadora del Departamento de Humanidades de la UDEM.

Mónica Torres Torija González

Doctora en filosofía con acentuación en estudios de la cultura, por la Universidad Autónoma de Nuevo León, en la línea de investigación de la geopoética en la cartografía narrativa de Jesús Gardea. Ha sido catedrática en la Licenciatura en Letras Españolas y en la Maestría en Humanidades en la Universidad Autónoma de Chihuahua. Ha publicado en revistas nacionales e internacionales. Compiladora, autora y editora del libro *Los placeres de la escritura de Jesús Gardea* (2016). Perteneció al grupo de investigación de Literatura y Cultura en el Norte de México.

Eduardo Antonio Parra

Obtuvo el Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo, convocado por Radio Francia Internacional (2000); becario de la Guggenheim Foundation (2001) y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA) 2001. 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*, *Parábolas del silencio*, *Angeles, putas, santos y mártires*, y de las novelas *Nostalgia de la sombra* y *El rostro de piedra*.

Arcelia Lara Covarrubias

Licenciada en lengua y literatura hispánicas y en filosofía, maestra en literatura española por la Universidad Nacional Autónoma de México, 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. Coordinó el libro *Didáctica de la escritura en el bachillerato*. En 2015 publicó en la UNAM el libro de cuentos *Lucina nunca duerme*.

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. Es investigadora principal de un proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (Fondecyt) y 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.

Juan Carlos Abril

Poeta, traductor, ensayista, crítico y editor. Doctor en literatura. Profesor de la Universidad de Granada. En 2013 apareció su compilación *Poesía (1997-2007)* y en 2014 su volumen de ensayos *Lecturas de oro. Un panorama de la poesía española*. Ha publicado crítica literaria en revistas como *Ínsula* o *Cuadernos Hispanoamericanos*, entre otras. Entre sus ensayos destacan: *Un panorama de la poesía española* (2014) y *El habitante de su palabra. La poesía de José Manuel Caballero Bonald* (2018). Ha traducido a Pasolini, Marinetti, Salgari y a Massimo Gezzi. Dirige la revista *Paraíso*.

Salvador Díaz

“Es un artista visual enfocado en la pintura contemporánea como reflexión crítica en torno del lenguaje escrito como sustento conceptual y compositivo de su obra con la intervención en periódicos, sobre la memoria colectiva...” Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA) 2014. Actualmente cursa la Maestría

en Artes del Posgrado de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Premio a las Artes (UANL, 2014), obtuvo el Estímulo Fiscal a la Creación Artística y fue seleccionado en la Bienal FEMSA 2000.

Carolina Moreno Echeverry

Candidata a doctora en humanidades por El Colegio de Morelos. Se ha desempeñado como consultora organizacional en planeación estratégica y sistemas de gestión. Docente universitaria y consultora en Colombia, México y Alemania. Actualmente es la secretaria general de la Cátedra Alfonso Reyes en Cuernavaca. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: *Intertextualidad: entre la imitación y la creación* (2012), *Paris no se acaba nunca y la leyenda de Hemingway* (2012), *Imaginarios urbanos en la novela Angosta de Héctor Abad Faciolince* (2012).

Sebastián Pineda Buitrago

Doctor en literatura hispánica por El Colegio de México con estancia de investigación en la Freie Universität Berlin. Actualmente es profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Iberoamericana campus Puebla y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado *Andrés Bello: ensayos de filología y filosofía* (2019), *Alfonso Reyes. Comprensión de España* (2015), *Historia de la novela colombiana* (2013) y *La musa crítica* (2007), además de varios artículos académicos.

José Enrique Pérez Téllez

Licenciado en letras españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León y 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 en el área de las humanidades. Actualmente se desempeña como docente en la Licenciatura en Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL.

Diana Hernández Suárez

Candidata a doctora en filología y estudios culturales latinoamericanos por la Freie Universität Berlin, y miembro de la Dahlem Research School y del Colegio Internacional de Graduados "Entre Espacios: movimientos, actores y representaciones de la globalización". Ha recuperado y publicado una revista literaria de finales del siglo XIX de Jalisco bajo el título *Flor de Lis: direcciones del modernismo mexicano* (2016). Coordinó el libro *Giros espaciotemporales. Pensando los entrelazamientos globales desde América Latina* (2019). También es narradora y ensayista.

Índice

CARTONES DE MADRID ALFONSO REYES

A mis amigos de México y de Madrid, salud	9
I. El infierno de los ciegos	11
II. La gloria de los mendigos	13
III. Teoría de los monstruos	17
IV. La fiesta nacional	19
V. El entierro de la sardina	23
VI. El Manzanares	27
VII. Manzanares y Guadarrama	29
VIII. Estado de ánimo	31
IX. El derecho a la locura	33
X. Ensayo sobre la riqueza de las naciones	39
XI. Voces de la calle	43
XII. Las roncás	47
XIII. Canción de amanecer	49
XIV. La prueba platónica	51
XV. El curioso parlante	55
XVI. Valle-Inclán, teólogo	59
XVII. Giner de los Ríos	63

LOS CARTONES DE MADRID SALVADOR DÍAZ

UNA LECTURA CRÍTICA

Valoración de <i>Cartones de Madrid</i> Alfonso Rangel Guerra	69
Una reacción brasileña a <i>Cartones de Madrid</i> Tieko Yamaguchi Miyazaki	73
Apuntes para un hipotético recorrido por la capital de España, basados en <i>Cartones de Madrid</i> , de Alfonso Reyes José Roberto Mendirichaga Julieta Leo Almaguer	97

<i>Cartones de Madrid: visiones goyescas</i> Georgina García Gutiérrez Vélez	115
Alfonso Reyes vanguardista Evodio Escalante	133
Amistad y aprendizaje. Simpatías y referencias en <i>Cartones de Madrid</i> Braulio Hornedo Rocha Carolina Moreno Echeverry	163
Tiempo viejo de Madrid 2019 Adolfo Castañón	187
La senda propia. El Alfonso Reyes de <i>Cartones de Madrid</i> Víctor Díaz Arciniega	217
<i>Cartones de Madrid</i> o escribir la vida sobre las rodillas Héctor Perea	251
Cartones goyescos de Alfonso Reyes Alberto Enríquez Perea	261
Cartones de tránsito y contemplación Minerva Margarita Villarreal	273
<i>Cartones de Madrid</i> José María Espinasa	279
Alfonso Reyes: la ciudad como festín, como festejo Gabriel Trujillo Muñoz	289
<i>Cartones de Madrid</i> en los albores de la vanguardia. La compleja poética de pensar con imágenes Claudio Maíz	313
Estampas de la cartografía urbana madrileña Mónica Torres Torija González	341
Pensar, narrar con los ojos Eduardo Antonio Parra	349

<i>Cartones de Madrid: entre lo bello y lo sublime</i> Arcelia Lara Covarrubias	359
Primeros prejuicios de la retina. Sobre los <i>Cartones de Madrid</i> , de Alfonso Reyes Víctor Barrera Enderle	389
<i>Cartones de Madrid: la flânerie</i> de Alfonso Reyes María Luisa Martínez Muñoz	405
Alfonso Reyes, cordialmente español. A propósito de <i>Cartones de Madrid</i> Juan Carlos Abril	429
La imagen de España en <i>Cartones de Madrid</i> (1917) Sebastián Pineda Buitrago	451
El relato de viajes y la exégesis de la ciudad en <i>Cartones de Madrid</i> José Enrique Pérez Téllez	469
Las reminiscencias intelectuales del modernismo en <i>Cartones de Madrid</i> , de Alfonso Reyes Diana Marisol Hernández Suárez	481
Autores	491



Cartones de Madrid (Una lectura crítica) de Alfonso Reyes, se terminó de imprimir el 15 de mayo de 2019 (día en que nació en 1891 en Kiev, Ucrania, Mijaíl Bulgákov, autor de una de la obras centrales de nuestro tiempo: *El maestro y Margarita*) 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, Minion Pro, Fertigo Pro Regular y Balham. La formación fue de Julián García Pérez. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Víctor Ramírez Cortez, Jerrilyn Aideé Charles Ponce y Kevin Adán Rodríguez Gurrola.



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.
