NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

TOMO LXI NÚM. 2 JULIO-DICIEMBRE 2013

CENTRO DE ESTUDIOS
LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

EL COLEGIO DE MÉXICO

POESÍA Y AUTOBIOGRAFÍA EN UN MOMENTO DE LA OBRA DE ALFONSO REYES (1908-1916)

Para José Emilio Pacheco

En estas páginas quisiera explorar, en los comienzos de la trayectoria del escritor mexicano Alfonso Reyes, la relación siempre difícil y ambigua que existe entre vida y obra. Para hacerlo, tomaré en cuenta algunos textos íntimos y autobiográficos en prosa, así como una selección de versos. En la primera parte de este trabajo me centraré en la relación tensa y conflictiva entre Reyes y su padre, el general Bernardo Reyes; en la segunda, interpretaré unos cuantos poemas en los cuales se presentan, transformadas, imágenes derivadas de la vida del escritor: la del padre, la del entorno familiar y, después de la muerte del padre, la de la nueva situación del hijo, desheredado y exiliado. La frecuencia y la potencia de la imagen del padre y los efectos de su pérdida revelan una honda carga psíquica, ya que la muerte de éste, el 9 de febrero de 1913, es sin duda el evento más traumático en la vida del hijo y un episodio difícil de asumir por las circunstancias políticas e históricas que la rodean. Cuando nace Alfonso Reyes en 1889, su padre está a punto de asumir el cargo de gobernador del estado de Nuevo León. La vida del general había sido un lento pero seguro proceso de ascenso en el cual el militar se había convertido, cada vez más, en el político, siempre leal al dictador Porfirio Díaz. Al final de su vida, el hijo hará el relato de la trayectoria del padre, sobre todo en la tercera parte de *Parentalia* (su *Primer libro de recuerdos*, escrito en 1957) y en algunas páginas de *Albores* (su *Segundo libro de recuerdos*, escrito en el último año de su vida). *Parentalia*, título tomado del festi-

NRFH, LXI (2013), núm. 2, 521-556

val romano que celebraba a los ancestros, declara su intención en el epígrafe de Ausonio: "El deber más santo de los que sobreviven es honrar la memoria de los desaparecidos"[1]. Muchos años antes, en 1930, Reyes había redactado la conmovedora *Oración del 9 de febrero*, relativa a su padre, texto que nunca quiso publicar durante su vida y que se editó, póstumamente, en 1963[2].

Sin embargo, mi interés aquí no es la biografía del general Bernardo Reyes –asunto que ha recibido varias aproximaciones de tipo histórico[3]–, sino la gravitación de la imagen del padre en la memoria y en la escritura del hijo. Por lo tanto, los textos que se comentarán a continuación son aquellos en los que Alfonso Reyes se refiere, directa o indirectamente, a su padre, al entorno familiar y a las consecuencias engendradas en él por la muerte violenta ocurrida en 1913. En esta entrega sólo pretendo abarcar el período señalado (1908-1916). Para apreciar mejor los cambios que hay en la visión del hijo, me atendré a un orden cronológico analizando primero los textos escritos antes de la muerte del padre. También comentaré en detalle algunos textos desconocidos e inéditos que he descubierto en el curso de esta investigación.

Alfonso Reyes dijo en varias ocasiones que toda poesía es autobiográfica y llegó a afirmar, en carta del 31 de agosto de 1953 a Emir Rodríguez Monegal: "no distingo entre mi vida y mis letras" (*OC*, t. 10, p. 463). Solía sostener, también, siguiendo a su admirado Goethe, que "toda poesía es poesía de ocasión" (*OC*, t. 24, p. 219). Si toda poesía se nutre de las circunstancias de la vida, esto no quiere decir que la expresión de estas circunstancias sea directa o mecánica. El mismo Reyes, en su faceta de crítico y teórico de la literatura, estuvo muy consciente de la dificultad de la tarea de identificar y estudiar los rasgos biográficos o autobiográficos de un texto literario y deslindarlos claramente

[1] Recopilado en *Memorias*, ed. J.L. Martínez, t. 24 de las *Obras completas*, F.C.E., México, 1990, p. 354. Este mismo tomo recopila gran parte de los textos autobiográficos de Reyes (como una parte mínima del *Diario*, la "Historia documental de mis libros", *Parentalia* y *Albores*). En adelante, todas las referencias a textos de Reyes incluidos en la edición de los 26 volúmenes de sus *Obras completas* (F.C.E., México, 1955-1993) se darán entre paréntesis en el texto, como *OC*, seguidas de tomo y página.

[2] Era, México, 1963.

[3] Veánse los libros de E. V. Niemeyer, *El general Bernardo Reyes*, trad. J.A. Ayala, Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1966 y Artemio Benavides Hinojosa, *El general Bernardo Reyes: vida de un liberal porfirista*, Castillo, Monterrey, 1998.

de asuntos inventados o ficticios. "La biografía oculta", ensayo de 1940 recopilado dos años después en *La experiencia literaria*, comienza con una declaración muy clara:

> En el campo de la investigación literaria, nada requiere un pulso más delicado y una experiencia mayor del método crítico que el averiguar la dosis de autobiografía que llega hasta las obras de un escritor... Los recuerdos de la propia vida, el transfundirse en la creación poética, se transfiguran en forma que es difícil rastrearles la huella. En ocasiones, los testimonios más directos se esconden detrás de un párrafo que sólo contiene, en apariencia, ideas y conceptos abstractos (*OC*, t. 14, p. 120).

Así, el autor nos invita a buscar "la biografía oculta", a explorar lo que está "detrás de los libros", a examinar "el revés de un párrafo" o "el revés de una metáfora", para emplear frases sugerentes que forman algunos de los títulos de los ensayos de *La experiencia literaria*. Operación ciertamente arriesgada porque al rastrear la presencia de elementos autobiográficos en la poesía de Reyes, se corre el peligro de diluir o incluso negar la relativa independencia, autonomía y ambivalencia del texto literario. Para combatir este peligro apelo muchas veces a una distinción básica entre una autobiografía directa (en la cual el autor nos proporciona algunas claves para hacer la interpretación autobiográfica, como en el caso transparente del soneto titulado "† 9 de febrero de 1913") y una confesión indirecta o velada, en la cual la relación con la experiencia vivida es más bien simbólica, como en el caso de *Ifigenia cruel*, descrita por Reyes como "mitología del presente y descarga de un sufrimiento personal" (*OC*, t. 24, p. 186). En 1955, en una de las entregas de la "Historia documental de mis libros", Reyes alude en forma parecida a su deseo de salir de México en 1913: "Anhelé poner tierra y mar de por medio y alejarme de la *vendetta* mexicana. (Léase, entre líneas, mi *Ifigenia cruel*)" (*OC*, t. 24, p. 162). Veremos que algunos de los poemas más importantes para registrar los sentimientos profundos del autor son textos que no parecen ser autobiográficos, textos que piden ser leídos "entre líneas" en un intento de ver lo que hay "detrás de los libros"[4].

[4] Sobre los peligros de las lecturas biográficas, véanse "La biografía oculta", recopilado en *La experiencia literaria* (*OC*, t. 14, pp. 120-122), y "La vida y la obra", en *Tres puntos de exegética literaria* (*OC*, t. 14, pp. 249-266).

Escritura íntima

En verdad, son pocas las referencias al padre en textos escritos antes de la muerte de éste, en 1913. Sin embargo, estos textos cobran importancia porque ofrecen una imagen muy distinta de la que nos dan los escritos posteriores. Si revisamos la correspondencia de Reyes con sus amigos más íntimos, es indudable que la que sostiene con Pedro Henríquez Ureña es la más reveladora tanto por su abundancia, extensión y minuciosidad, como por su relativa franqueza. En la parte de esta correspondencia, la que abarca el período que va de 1907 a 1914 –en la ejemplar edición de José Luis Martínez–, podemos ir siguiendo la comprensible y tal vez inevitable irritación e impaciencia que siente el escritor en ciernes ante un ambiente doméstico constreñido y asfixiante. En carta del 14 de enero de 1908, el joven Alfonso escribe desde la casa familiar de Monterrey al severo y exigente Henríquez Ureña (que ya desde entonces parece desempeñar el papel de padre sustituto, tal vez tan autoritario en cuestiones intelectuales y artísticas como lo es el padre biológico en lo que atañe a la ética de la conducta):

> En mi casa, el *tengo*, el *tenía*, que tanto criticabas en mí, son moneda corriente; al grado de que mi hermana Otilia se queja con razón de que "en casa todo lo toman como tarea obligatoria". Es la crítica más bien hecha que conozco. El señor general don Bernardo Reyes resuelve todo con mandatos militares y el otro día, discutiendo sobre asuntos literarios, le hice ver que ha adquirido el vicio de maltratar autores que no ha leído. Él se disculpa arguyendo que su trabajo de gobernador no le da tiempo para eso[5].

Es importante subrayar la incompatibilidad que el joven parece percibir entre la ley militar del padre y su propia vocación literaria, sobre todo porque en escritos posteriores tenderá a cancelar o hacer invisible este conflicto. En aquel momento el joven desea escapar del ambiente agobiante de la casa familiar y en esta misma carta comunica a su amigo la intención de irse a estudiar a Nueva York para completar su formación y educación artísticas.

Más reveladora aún de las desavenencias entre padre e hijo es la carta que éste dirige a su amigo dominicano unos días después, el 29 de enero de 1908, desde la misma casa familiar:

[5] *Alfonso Reyes/Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914*, ed. J.L. Martínez, F.C.E., México, 1986, p. 50.

> ...la imbecilidad ambiente me agobia. Mi papá, por la edad y el trabajo, se va agotando y, consecuentemente, lo invaden ciertas debilidades seniles. Desde que estoy aquí no he visto que *una sola vez* acepte una opinión que se le manifieste, así se trate de asuntos intelectuales como de detalles triviales. Lo he oído quejarse de que está atrasado económicamente, por la quiebra de un capitalista que tenía sus fondos, y tan preocupado lo veo que seriamente pienso en pedirle (*como cosa mía*, pues de otro modo no aceptaría mi proposición) que no me mande a New York. Ya será después. ¡Después de todo, me falta completar tanto para obtener provecho de un viaje así! Me da tristeza ver que ya no puedo conversar con él. Su favorito, en poesía, es Santos Chocano y en filosofía (?) Roosevelt. Está por llamarles *ideólogos* a los pensadores. Para él sólo vale la acción; para él el Arte es "un instrumento". El otro día me acusó de estrechez de criterio porque no soporté que me hablara de Juan de Dios Peza. En fin, lo que yo me temía: ya no estoy *dentro de casa*. Fulmíname, si quieres, con la cita de Emerson: tú nunca has pasado por mi caso y no atinas a comprender cuán relativamente triste es tener que desdeñar las ideas de una persona tan respetable[6].

Además de la natural rebeldía del adolescente ante la autoridad del padre, la cita destaca el abismo que existe entre los gustos del general (y de su generación) y los del hijo, sobre todo en el terreno de la poesía y de las ideas. Es preciso subrayar dos diferencias fundamentales, sobre todo porque en los textos posteriores del hijo estas diferencias se esfuman: la idea de que sólo vale la acción y su corolario de que el Arte (así, con mayúscula) es un mero instrumento y no un fin en sí mismo. Estas dos convicciones paternas son anatema para el escritor en ciernes, porque eliminan tanto el pensamiento desinteresado como la creación pura o intrínsecamente estética: dos actividades no utilitarias, defendidas implícitamente por el hijo.

En la batalla política por la vicepresidencia de México en 1909, se enfrentaron dos candidatos: Ramón Corral y el general Bernardo Reyes. Alfonso Reyes llegará a sentirse lastimado por el apoyo que dan varios de sus amigos íntimos (como los ateneístas Antonio Caso y Martín Luis Guzmán) al candidato Corral. Con pocas excepciones, todos aceptaban como hecho incuestionable (o inevitable) la reelección de Porfirio Díaz como presidente: el interés estaba en la vicepresidencia. Cuando crece la

[6] *Correspondencia Reyes/Henríquez Ureña*, pp. 66-67.

candidatura del general Reyes en 1909, Díaz lo envía a París en un destierro disfrazado. Después de año y medio fuera del país, en mayo de 1911, ya de camino de regreso a México, el general recibe una nueva muestra de omnipotencia del dictador, quien le ordena detenerse en La Habana, lugar donde se encuentra Henríquez Ureña. El 6 de mayo de 1911, desde la turbulencia política de México, Alfonso escribe a Pedro: "Aquí la vida se hace dura, insoportable, somos un pueblo trágico; ya verías las noticias políticas. Quizás mi padre va a tener que quedarse en La Habana (de lo que yo me alegraré)"[7]. Es evidente que el hijo ha aprovechado el año y medio de libertad del tutelaje paterno y desea conservar su recién conquistada y precaria independencia. Sin embargo, la velocidad de los hechos políticos en México es vertiginosa. Después del levantamiento en los últimos meses de 1910, y de la proclamación de Madero como presidente provisional, Díaz se ve obligado a renunciar, y el 27 de mayo de 1911 sale definitivamente del país. El 9 de junio regresa a México el general Reyes. Tres días antes, Alfonso escribe a Pedro desde la casa de Antonio Caso una carta entusiasta celebrando el triunfo de la Revolución, la inminente llegada de Madero a la capital y el comienzo de lo que llama "una época agradabilísima y de civismo serio"[8].

Son pocas las páginas del diario íntimo de Alfonso Reyes que se conservan de aquellos días. En los apuntes titulados "Días aciagos", que registran sucesos del mes de septiembre de 1911, tenemos un retrato fragmentario pero intenso de la angustia y la zozobra que dominan la vida del joven Alfonso Reyes en la casa familiar de la Ciudad de México, donde tiene que vivir con un rifle junto a sus libros. De nuevo, vemos el cuadro de dos mundos enfrentados: el de los libros y el de la política. En la entrada fechada el 3 de septiembre de 1911 se lee:

> Hace más de un mes que estamos así. Aun las mujeres de casa tienen rifle a la cabecera. El mío está ahí, junto a mis libros. Y éstos –claro está– junto a mi cama. Los libros ahuyentan la visita de toda esa gente estorbosa. Hasta aquí sólo llegan los que deben llegar (*OC*, t. 24, p. 40).

Este conflicto domina las páginas de "Días aciagos" hasta tal punto que la casa familiar aparece dividida simbólicamente en

[7] *Correspondencia Reyes/Henríquez Ureña*, p. 168.
[8] *Ibid.*, p. 179.

dos partes incompatibles: el piso bajo (mundo de la política, amenazas, discordia) y el piso alto (espacio doméstico, último reducto del arte y única posibilidad de concordia o armonía): "El piso bajo (puertas abiertas, sesión permanente, desfile de la política, pelea, tumulto, Caballeros de la Orden de la Última Gota de Sangre, como yo les llamo) ha triunfado al fin sobre el piso alto, donde se refugia la familia" (*OC*, t. 24, pp. 41-42). El simbolismo potente depende de una jerarquía incuestionable: el habitante del reino elevado del arte y de las ideas puras desprecia el sórdido mundo inferior de la política, visto como "estorbo" para su inclinación estética. El culto de la belleza no quiere tratos con el mal[9].

Unos días después anota: "Abajo, los amigos, armados" (*OC*, t. 24, p. 44). Rodeado de sus libros y amenazado por hombres armados (éstos incluyen no sólo los enemigos del padre sino también sus partidarios, como es el caso notorio de Rodolfo, el hermano mayor de Alfonso) y por toda la circundante violencia, el joven esteta y erudito siente que su casa le es "ajena" y que su estancia allí será "transitoria". De ahí que sea no sólo comprensible sino apremiante el afán de huir del mundo de abajo (resuena en el oído del lector el título de la futura novela de Mariano Azuela, *Los de abajo*, publicada por primera vez en 1915) y refugiarse en el dormitorio con sus libros, consciente de que esa huida es un engaño necesario: "Abajo, todo es contradicciones. Uno asegura que vienen dos mil hombres. Otro, que doscientos. Pierdo la paciencia y el tiempo, y engaño mi amargura encerrándome a escribir –a escribir por escribir; «como cosa boba», decía Santa Teresa" (*OC*, t. 24, p. 42). El escape es artificial y pasajero, pero responde a una imperiosa necesidad psíquica.

[9] Esta percepción de la oposición total y radical entre el arte y la política fue una creencia compartida por otros de los amigos ateneístas (no así por Vasconcelos o Guzmán). Al enterarse de la muerte del general Bernardo Reyes, Alfonso Cravioto dirige a su amigo la siguiente carta fechada el 21 de febrero de 1913: "Mi queridísimo tocayo: La muerte de tu Sr. Padre me ha conmovido profundamente sobre todo por ti que con ella has recibido un golpe cruel, injusto e inmerecido. Al expresarte mi sincerísima condolencia, aplaudo una vez más el santo horror que tuviste siempre para las vanidades de la política en gracia de tu amor exclusivo por las bellas cosas y las nobles tareas. Feliz la gloria tuya, serena pero perdurable, por encima del odio y las rudezas de la vida. // Te abraza Alfonso Cravioto". El original de esta carta se conserva en la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México. Agradezco a Alicia Reyes, eficaz y generosa directora de la Capilla, su permiso para citar de éste y otros documentos, inéditos, que comentaré más adelante.

Una cruel ironía dicta que mientras el escritor recibe cartas e invitaciones de hispanistas europeos deslumbrados por su primer libro, *Cuestiones estéticas*, recién publicado en París en 1911, el hijo del general tenga que enfrentar la inminencia de defender con armas la casa familiar. La verdad es que teme por su vida. Es revelador que la imagen de la destrucción temida se manifieste como alteración del mundo de la literatura: "¿Y si entraran a saco en casa? Veo mis libros y mis papeles dispersos" (*OC*, t. 24, p. 43). Unos días después, cuando las mujeres reciben órdenes de abandonar la casa cada tarde ante el peligro de un ataque nocturno, el joven confiesa su deseo de salvar lo que puede de lo que le importa: "A mi madre le he confiado mis manuscritos" (*OC*, t. 24, p. 44). En este escenario de zozobra su único recurso es la escritura. Así, "Días aciagos" comienza y termina con afirmaciones de esta conciencia de la necesidad y primacía de la escritura, tal como se aprecia en la primera y en la última oración: "Escribo un signo funesto" (*OC*, t. 24, p. 40); "Recogí mis papeles, y pasé al cuaderno estos apuntes, acaso inútiles" (*OC*, t. 24, p. 44).

La casa se ha vuelto una "fortaleza" en sentido literal, pero también figurado. El hijo que espera en cualquier momento la muerte del padre expresa su alivio al verlo regresar vivo, pero lo expresa como parte de un mecanismo psicológico de defensa: "Mi padre ha llegado al fin. Como está ileso, ya no oigo nada; no quiero saber nada. También he alzado otra fortaleza en mi alma: una fortaleza contra el rencor. Me lo han devuelto. Lo demás, no me importa" (*OC*, t. 24, p. 42). En este conflicto irresoluble su amor al padre tiene que coexistir con su odio hacia el mundo que rodea al padre, hacia el mundo encarnado por éste. La única alternativa es encerrarse en un refugio interior con su propia imagen del padre, dada la inevitable pérdida real de éste en cualquier momento. El mecanismo ensayado aquí por primera vez, anticipa la estrategia textual y psicológica de la ya mencionada *Oración del 9 de febrero*.

Las escasas páginas del *Diario* que registran los sucesos ocurridos entre 1912 y 1914 son notables por su reticencia acerca de los hechos de febrero de 1913. Consciente de esto, el autor explica su actitud de la siguiente manera: "Hay cosas que no me gusta explicar. Harto hago con levantar un poco el velo" (*OC*, t. 24, p. 45). Las circunstancias que llevan a la muerte del padre están todavía demasiado cargadas de emoción como para relatarlas en detalle. Tres breves oraciones expresan el

efecto de la pérdida: "Lo demás no puedo contarlo, aunque queda en el recuerdo de todos. Cuando vi caer a aquel Atlas, creí que se derrumbaría el mundo. Hay, desde entonces, una ruina en mi corazón" (*OC*, t. 24, p. 45). Esta comparación con el héroe mitológico que sostiene el mundo sobre sus espaldas da una idea de la imagen gigantesca que tiene del padre y de la catástrofe que representa su pérdida. A continuación, el escritor relata sucintamente los hechos que lo llevan a salir del país unos meses después (su renuncia a la secretaría de la Escuela de Altos Estudios y su negativa a aceptar la oferta que le hace el usurpador Victoriano Huerta de ser su secretario particular). En estas circunstancias dramáticas y en medio de la confusión reinante, el joven termina su tesis para titularse en Derecho y acepta de manos de Huerta un nombramiento diplomático en París, aunque la ambivalencia intencional de la redacción en el *Diario* crea la impresión de que responde a presiones exteriores más que a motivaciones personales: "me dejé nombrar secretario de la Legación en París, y al fin consentí en salir de México, el 10 de agosto de 1913, a las siete de la mañana, por el Ferrocarril Mexicano" (*OC*, t. 24, p. 46). Curiosa combinación de la extrema precisión en los detalles exteriores (fecha, hora, medio de transporte) y la reticencia sobre la motivación interior. Así, toma el barco en Veracruz con su esposa y su hijo pequeño para dirigirse a Europa, acompañado por familias identificadas con el viejo régimen. En el dominio público, el joven escritor es más conocido como uno de los hijos del general Reyes y de alguna manera su voluntaria aceptación del exilio disfrazado de nombramiento diplomático indica un deseo –confuso todavía– de cortar con las implicaciones de su pasado familiar. Se inicia así una ausencia que durará más de 10 años.

Retrato de familia

Hasta aquí hemos repasado algunos de los textos íntimos en prosa (cartas y textos autobiográficos) que registran la relación de Alfonso Reyes con su padre hasta 1913. Ahora quisiera cambiar el enfoque y estudiar la presencia del padre y del entorno familiar en ciertos textos en verso. Aquí, en los textos conscientemente literarios, esta presencia será inevitablemente más simbólica que anecdótica. Por confesión del mismo autor, sabemos que había publicado sus primeros poemas en 1905, hecho

que dio lugar a previsibles roces con el padre: "Pues si, por una parte, [mi padre] aplaudía y estimulaba mis aficiones, por otra temía que ellas me desviasen de las «actividades prácticas» a que se está obligado en las sociedades poco evolucionadas" (*OC*, t. 24, p. 151). Sin embargo, tardaría muchos años en recopilar su producción lírica en forma de libro. *Huellas*, su primera colección de poemas, lleva fecha de 1922 (aunque sólo se distribuye a principios de 1923). Este mismo carácter de compendio de tantos años le quita unidad al libro, el cual se convierte, en palabras de Reyes en 1924, en "un libro poco construido, donde establecí divisiones caprichosas que sólo sirven para desorientar al lector, cuando sólo debí hacer dos partes: lo viejo y lo nuevo" (*OC*, t. 4, p. 452). En una nota introductoria que figura al frente del libro, Reyes anota que éste contiene versos escritos entre 1906 y 1919, además de recalcar la presencia de la memoria personal y familiar en muchos textos: "En este libro hay mucho de recuerdo: prefiero que vuelva hasta mí, como un recuerdo, en los barcos que me traen a Europa las memorias de mi familia y mis amigos lejanos" (*OC*, t. 10, p. 496).

Pero antes de emprender el análisis de algunos de estos poemas autobiográficos, quisiera llamar la atención sobre un texto desconocido e inédito. Se trata de una composición en verso, fechada "México–Diciembre 1910". El manuscrito autógrafo, titulado "A mi Padre", plasmado en cuatro hojas de un cuaderno de papel a rayas, consta de un conjunto de tres sonetos numerados, escritos en alejandrinos modernistas. Por una indicación manuscrita en la primera hoja, que parece ser de fecha posterior a la escritura del poema, constato que el texto fue considerado por su autor "Materia prima" (esta frase aparece en diagonal atravesando el título original); asimismo, en la hoja inicial aparece otra anotación posterior –fechada en 1929, al calce de la cual aparecen las iniciales del poeta– en la que se apunta: "Lo guardo como simple reliquia". A pesar de lo que podemos considerar la ingenuidad de algunos sentimientos y cierta torpeza expresiva –no obstante ser concebido por su autor como una obra no plenamente acabada y de interés meramente histórico–, el texto es sugestivo por lo que revela de la naturaleza del amor filial y por lo que podríamos llamar las raíces psíquicas de la necesidad de implementar una estrategia de divinización del padre.

El Padre (escrito siempre con mayúscula en estos sonetos para propiciar la identidad con la figura divina) es identifica-

do sucesivamente con la ciudad, la naturaleza, la patria y Dios mismo. Surge así una figura todopoderosa que tiene la misión de acabar con el mal e instaurar el reino de la justicia sobre la tierra. El padre, que era militar y político, aparece aquí como la perfecta encarnación de lo que Justo Sierra llamó "la religión cívica", una especie de iglesia laica en la cual la Patria tiene su propio panteón de héroes, santos, mártires y apóstoles, además de sus rituales solemnes conmemorados en el calendario cívico. En esta invención de los liberales decimonónicos (que querían que la patria fuera la depositaria de la fe, el amor y la obediencia dispensados a la Iglesia católica) hay una clara transferencia de sentimientos religiosos a la esfera civil. Todo este "culto", con su lenguaje religioso aplicado a figuras e instituciones laicas, había sido descrito y promovido por Sierra. En *Evolución política del pueblo mexicano* (1900-1902) el futuro ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes escribió que las tumbas de Hidalgo y de Juárez eran nada menos que "altares de la patria"[10]. Todo ese ambiente de sacralización de lo profano se aprecia con nitidez en el primer soneto:

I

Padre de la Ciudad, Señor de la Montaña,
que te fuiste a romper tu espada en el breñal,
si ayer pastor de pueblos, hoy santo en la cabaña
y príncipe de Dios junto del manantial;

¿no viste, abajo, cómo se anuda la maraña
y el desatado ejército de serpientes del mal?
¿ni el coro de los pueblos, oirás, [¿hecho?] de saña,
en el alba del día grande y espiritual?

¡No abrirá las piadosas cataratas el cielo!
Y en tanto que te espía la furia con desvelo,
tú a los cántaros rústicos echas la bendición.

Y mientras tú bautizas los hijos de la sierra,
de miedo de tus águilas, de miedo de tu guerra,
la Patria tiembla toda como un corazón[11].

[10] En *Obras completas*, ed. E. O'Gorman, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1948, t. 12, p. 375.

[11] Cito de la versión manuscrita conservada en la Capilla Alfonsina de la Ciudad de México. La interpolación que figura entre corchetes (v. 7)

Estos versos expresan nada menos que una proyección de sentimientos religiosos hacia el padre (militar, político y masón), visto como guerrero y dios justiciero cuya misión es la de erradicar el mal de la faz de la tierra. El hablante (súbdito y creyente) vive pasmado por admiración y miedo ante esta divinidad todopoderosa: una presencia que no es exagerado llamar numinosa. Estamos ante la imagen de un Dios iracundo y terrible que es encarnación del Bien, como el del Antiguo Testamento. Es verdad que esta exaltación puede haber nacido de entusiasmos y temores apenas conscientes en el hijo, ya que el poema se escribe en un momento en que el padre está lejos, en el exilio impuesto por Díaz.

El segundo soneto canta y celebra los atributos del héroe:

II

¡Florida ancianidad! [¡]Voz de sabiduría!
¡Espejo de la justicia! [¡]Vaso de Voluntad!
¡Legislador, soldado! ¡Oh, sangre, sangre mía!
¡Oh Padre de mi Casa, Padre de mi Ciudad!

¡Me acuerdo, Padre, ahora, de cuando te veía,
que no nos dividía tan larga inmensidad
de cielo y aire y agua, que no nos dividía
y ni mi juventud, y ni tu ancianidad!

Ahora, que, guardando los fueros familiares
desde la vigilante torre de mi pasión,
(¡oh constante varón!), lanzo sobre los mares

la flecha de mi grito hasta tu corazón:
Porque oigo hablar tus siete heridas militares,
tus siete cicatrices ¡oh constante varón!

El terceto final de este segundo soneto inaugura la atrevida imagen del padre como un "Cristo militar" con sus siete heridas y sus siete cicatrices, imagen que volverá a aparecer en varios textos posteriores en los cuales cobra otro sentido después del (auto)sacrificio del general. Es el caso, por ejemplo, de "† 9 de febrero de 1913", escrito en Río de Janeiro en 1932, soneto en el cual el hablante se dirige al padre muerto como "varón de siete llagas" para decirle:

señala mi conjetura de lectura de una palabra casi ilegible escrita abajo de dos palabras tacbadas.

Febrero de Caín y de metralla:
humean los cadáveres en pila.
Los estribos y riendas olvidabas
y, Cristo militar, te nos morías... (*OC*, t. 10, pp. 146-147).

Estos dos últimos endecasílabos expresan la idea de que el jinete ha perdido el control y, desbocado a entregarse a la conducta instintiva, se convierte voluntariamente en víctima sacrificial.

El joven Reyes escribe estos sonetos en diciembre de 1910. Poco antes, el 22 de septiembre del mismo año, en su discurso en la inauguración de la Universidad Nacional (uno de los eventos más lucidos de las Fiestas del Centenario) Justo Sierra había recalcado, en presencia de Porfirio Díaz, la importancia de la educación pública impartida por el Estado como instrumento de unificación para formar "el alma de la nación" y convertir a los niños en ciudadanos, inculcándoles "la religión de la patria" y "el culto del deber cívico"[12]. Se diría que las composiciones del joven poeta parecen entusiastas ilustraciones de las tesis de Sierra con el agregado de una dimensión hondamente personal y familiar.

El tercer soneto es probablemente el menos logrado del tríptico, al menos en los cuartetos. El hijo-hablante hace una serie de promesas obligándose a seguir y respetar el severo código moral que el padre ha establecido:

III

Te prometo vivir la vida sobria y fuerte,
alzando los dos brazos con ella, como tú.
Confía: que tu hijo ha jurado no verte
si no lleva en los ojos el signo de virtud.

Te prometo cumplir la ley: sembrar la fuerte
higuera, hacer un hijo y un libro; [¡]oh rectitud!
Te prometo llegar con canas a la muerte
luchando al lado de la nueva juventud.

[12] JUSTO SIERRA, "Discurso en la inauguración de la Universidad Nacional" [1910], incluido en *El ensayo mexicano moderno*, 2ª ed. aum., ed. J.L. Martínez, F.C.E., México, 1971, t. 1, p. 74.

Envío

He matado mi lámpara. Silencio hospitalario.
El tiempo decapita las horas con su hoz...
Clamo hacia ti, de súbito, mi Padre, solitario.

Y el filo de mi voz divide el aire en dos:
mi alma se difunde como alma de incensario:
la noche llora estrellas sobre la paz de Dios.

Así, el soneto y el tríptico entero terminan con dos tercetos realmente eficaces e impresionantes que recalcan la identificación entre el padre y la divinidad. La figura paterna, en su doble papel de militar y político, es vista nada menos que como la garantía de la paz porfiriana, reflejo a su vez de la armonía cósmica. La voz del hijo es la del heredero fiel, una voz que extrae su fuerza y su dependencia (y su temor) del aura sagrada de la presencia paterna. A diferencia de lo que sucede en la correspondencia contemporánea con Henríquez Ureña, en la poesía se afirma la continuidad del linaje.

Aquí cobra sentido la nota manuscrita de Reyes que indica que este texto no es más que "materia prima" para obras posteriores, ya que el último verso citado del terceto final del último soneto se retoma intacto para cerrar un poema escrito unos meses después, "Cena primera de la familia dispersa", lo cual nos hace pensar que el tríptico de sonetos "A mi Padre" constituye un borrador primitivo o lejana versión previa del segundo poema –por cierto, muy superior.

Hay varios poetas presentes en *Huellas*, su primer libro de versos: el poeta bucólico y neohelénico, el sonetista parnasiano, el cantor cívico y épico, el cultivador de las formas y temas tradicionales y populares, el refinado poeta lírico, la voz satírica y humorística, y el poeta-traductor que ofrece versiones de poemas del francés y del inglés. Sorprende confirmar que, por encima de los evidentes titubeos y los restos de la retórica modernista, cada uno de estos poetas comienza a ser dueño de sus recursos y de sus formas expresivas.

Comentaré aquí tres de los poemas incluidos en *Huellas*. En el texto ya mencionado, "Cena primera de la familia dispersa", escrito en México en agosto de 1911, se puede observar cómo, bajo la forma modernista (cuartetos de alejandrinos con rima consonante cruzada), y mediante el tema bíblico aludido desde

el título, el poeta logra dar expresión a una serie de inquietudes muy personales. Como siempre en Reyes, las alegorías ofrecidas por la tradición literaria, mítica o religiosa no son obstáculo sino aliciente para la autoexploración. Hay que recordar que, para esta fecha, el general Bernardo Reyes está de regreso en México, pero su estrella ha declinado desde las alturas alcanzadas en 1909. Ahora, además del recelo del dictador y la natural desconfianza de algunos sectores de la oposición, Bernardo Reyes tiene que enfrentar la perplejidad de los partidarios reyistas, que se encuentran apoyando un movimiento que el general se niega a encabezar por lealtad a Díaz. En estas circunstancias, es comprensible que la reunión familiar muestre más las fracturas que la unión de sus miembros. Pero la fuerza del poema proviene no de este trasfondo histórico y anecdótico, sino de las estrategias retóricas empleadas en esta recreación (¿irónica?) de la última cena bíblica. En el simulacro religioso-literario los doce hijos de la familia Reyes Ochoa aparecen como los doce apóstoles. Así, la familia dispersa se reúne alrededor del centro, que es el Padre, quien oficia en el ritual como un sacerdote, como Cristo mismo:

> Bienvenida la ansiada tropa de los hermanos
> que vuelven como pájaros a la nueva estación:
> alce el augusto padre las bienhacientes manos
> y sobre los hermanos eche la bendición (*OC*, t. 10, p. 54).

Pero en este "festín de lágrimas" pesan más los ausentes que los presentes. En la familia hay divisiones y la voz poética (la del hijo-apóstol) habla en nombre de sus hermanos para expresar su sensación de enajenación, su conciencia de desplazamiento y desarraigo, la certeza de ser un intruso: "Para nosotros no se edificó la casa / que hospitalariamente nos brinda su calor"[13]. La única defensa que tiene el hablante contra el "maleficio" de la fatalidad adversa es el tesoro de su poesía (su "canción"): "Yo, contra el maleficio de los ajenos muros, / el cofre de esmeraldas vierto de mi canción" (*OC*, t. 10, p. 54). La poesía es su defensa y su refugio.

[13] La misma sensación de haber sido desheredado o desalojado de la casa familiar aparece en otro poema de 1911, "Lamentación de navidad", en cuya segunda parte una voz ajena (tal vez la conciencia del sujeto poético) le dirige la siguiente amonestación del destino: "No para ti se edificó la casa / modesta y recatada en el camino, / ni el lecho para ti, ni el pan, ni el vino. / Cobra tu fardo y adelante pasa" (*OC*, t. 10, p. 58).

El poema tiene una dimensión dramática, ya que primero el padre, luego la madre y después varios de los hermanos y hermanas exponen sus dolores en parlamentos entrecomillados. Hay interesantes cambios de enfoque y perspectiva: los dos primeros cuartetos describen objetivamente la escena y sólo en el tercero aparece la voz poética como un hermano más que se identifica con un "nosotros" colectivo. Hacia el final, se vuelve a enfocar al padre, comparado de nuevo con la figura mitológica de Atlas. Lo insólito aquí es que en su parlamento el padre anuncia su futura muerte en defensa de "la Ley". Se trata de un Cristo que se ofrece como víctima sacrificial "bajo la abierta cruz":

Y el anciano severo, rojo y encanecido,
dice con el acento bíblico de Moisés:
–Siento que, como un Atlas, un mundo he sostenido,
mirando las legiones de siglos a mis pies.

"¡Vivid! Que de la vida nace el fulgor del cielo,
y sube de la tierra una celeste luz.
Hijos: que mi virtud sea vuestro consuelo:
¡creced de mis dos brazos bajo la abierta cruz!

"Ejemplo de varones os dejo con mi ejemplo.
Besad mis manos, hechas a gobernar la grey.
La muerte ha de encontrarme, sobre el frontón del templo,
grabando las mayúsculas doradas de la Ley" (*OC*, t. 10, pp. 56-57).

Si bien el tono arcaico del lenguaje puede parecer algo forzado y artificial, no cabe duda de que los dos alejandrinos finales expresan con extraordinaria y memorable eficacia una mentalidad dominada por la religión cívica y por la conciencia de ser un héroe trágico. Al reproducir en los versos entrecomillados las palabras del patriarca y jefe de la familia, el hijo expresa un temor propio (o, tal vez, un deseo inconfesable): obliga al padre a enunciar la profecía de su propia muerte frente al templo. Profecía escalofriante, porque es un hecho que un año y medio después el general Bernardo Reyes morirá acribillado en el Zócalo capitalino frente al Palacio Nacional, sede del poder político, y frente a la Catedral Metropolitana, sede del poder religioso. Su muerte es presentada (y presentida) por él y por los hijos-apóstoles como un sacrificio en defensa de la Ley: un acto heroico y mesiánico que identifica la esfera secular del Estado laico con la esfera religiosa de la mentalidad sagrada. De

nuevo, el poema parece ejemplificar las ideas de Sierra sobre la Ley (siempre con mayúscula) como un nuevo absoluto sublime, superior a los dogmas de la Iglesia. Es el punto más alto del poema ya que después las dos estrofas finales vuelven a establecer el silencio reinante y el yo poético se queda "mudo", incapaz de dar voz al grito de sus "angustias". La "celeste calma" preside sobre un frágil equilibrio que parece encubrir, por un momento, las zozobras y ansiedades latentes, tal como se expresa en el último verso que se retoma del texto inédito ya comentado: "Afuera, de temblores y de misterios llena, / la noche llora estrellas sobre la paz de Dios" (*OC*, t. 10, p. 57).

En un poema juvenil, "En la tumba de Juárez", el poeta había dado expresión a su afán de cantar a los héroes cívicos de México. La composición demuestra la extensión de la difusión del "culto a Juárez" instaurado por los liberales y perfeccionado por Sierra. Los hexadecasílabos compuestos ofrecen el metro perfecto para el canto épico que celebra a los héroes de la patria. Como un desarrollo de aquel poema juvenil, Reyes compone en 1912 "La hora de Anáhuac", otra celebración de los guerreros de la patria, sólo que ahora, en lugar de Juárez, los héroes exaltados son los guerreros precolombinos. Los cuartetos intentan recrear los hexámetros clásicos de Homero para expresar la hazaña épica de un pueblo. Con todo, lo más interesante del poema –que anticipa procedimientos y temas de la famosa *Visión de Anáhuac* de 1917– no es la recreación del mundo precolombino con sus símbolos, mitos y personajes sino el paralelismo histórico establecido entre la destrucción de Anáhuac por los conquistadores y la violenta destrucción contemporánea del viejo orden del Porfiriato por la joven Revolución (el poema fue escrito en 1912, en medio de la lucha armada). Recordando lo dicho en su temprano ensayo sobre "Las tres *Electras* del teatro ateniense" (*OC*, t. 1, pp. 15-48), Reyes parece ver en la violencia (del pasado y del presente) una actualización ritual de la doctrina aristotélica de la *kátharsis* que practica una purificación por la piedad y el terror:

> ¡Príncipe de la Piragua! ¿Qué te valdrían perdones?
> ¡Siégale, Conquistador, con el cuchillo que llevas!
> (Última hora de Anáhuac: llora sobre las naciones,
> hora que tiendes el cuello a la hoz de las horas nuevas)
> (*OC*, t. 10, p. 63).

Vale la pena anotar que este último verso reescribe el segundo verso del primer terceto del tercer soneto del tríptico inédito "A mi Padre" (citado más arriba), que reza así: "El tiempo decapita las horas con su hoz...", hecho que propicia la identificación del padre tanto con el Conquistador como con los guerreros precolombinos que murieron en defensa de Tenochtitlan. Victimario y víctima al mismo tiempo.

Las canciones del viajero desterrado

Al planear la edición definitiva de su poesía –primero, para el tomo de *Obra poética* en 1952 y después, poco antes de morir, para la edición de sus obras completas–, Reyes decidió dividir la primera parte ("Repaso poético") en cuatro grandes apartados que reflejaran sus ciclos vitales. El primero abarca el período entre 1906 y 1913, mientras que el segundo recoge poemas escritos en la primera parte de su exilio europeo (1913-1924). El poema que cierra el primer apartado es un texto escrito en México en abril de 1913, dos meses después de la muerte del padre, pero antes de la salida del hijo del país, en agosto. Es revelador que este poema, "Noche de consejo", tenga la forma de un romance, forma que empieza a emplear Reyes para la confesión íntima y la meditación nocturna. Lo que se expresa en esta composición es la clara conciencia de haber perdido las seguridades del ayer, de haber sido separado de la casa familiar de sus recuerdos y, por extensión, de su identidad anterior:

> Ayer yo tuve canciones
> para saludar contento
> al arroyo de mi fuente
> y al árbol de mi sendero.
> Hoy, en frío y soledad,
> tan aterido y señero,
> ¿quién dirá que soy el mismo,
> quién dirá que soy el dueño
> de aquella mansión dorada,
> morada de mis recuerdos? (*OC*, t. 10, p. 66).

Con claros ecos del Darío de los *Cantos de vida y esperanza* ("Yo soy aquel que ayer nomás decía"), el poeta hace un autorretrato y reconoce que existe una ruptura entre pasado y presente, ayer y hoy. Los "amargos presentimientos" proyectan una

sombra sobre el futuro. El poema no es explícito en cuanto a los motivos y las causas de este estado de ánimo, pero se sugiere que se debe a que todo deseo absoluto está condenado al fracaso. Asimismo, la imagen de los brazos alzados en un intento de "gobernar el cielo" y la del caballo sin riendas parecen remitir al recuerdo del padre:

> Porque, al potro de la vida,
> acicates del anhelo
> son como brazos alzados
> para gobernar el cielo (*OC*, t. 10, p. 66).

Los tres textos que abren el segundo apartado de *Constancia poética* cobran especial importancia si pensamos que son, con toda seguridad, los primeros poemas escritos después de la salida de México. Producto del primer año vivido en París en condiciones difíciles es "La tonada de la sierva enemiga", fechada en 1913. A primera vista, el poema no parece tener ningún elemento autobiográfico, pero examinado en detalle, el texto nos permite hablar de una estética de la disimulación. No es fortuito que Octavio Paz haya citado unos versos de este poema en el capítulo 2, "Máscaras mexicanas", de su famoso ensayo *El laberinto de la soledad*, publicado por primera vez en 1950. Recordemos que para Paz, la máscara es un mecanismo psicológico defensivo que oculta el verdadero rostro del mexicano. Este predominio de lo cerrado sobre lo abierto también funciona como una señal que revela lo que se oculta: así se elabora una estética oblicua que insinúa sin explicitar, que dice siempre otra cosa (lo oculto, lo latente, lo prohibido). A continuación cito la descripción que incluye Paz en su ensayo y que luego ejemplifica con versos del poema de Reyes:

> Simular es inventar o, mejor, aparentar y así eludir nuestra condición. La disimulación exige mayor sutileza: el que disimula no representa, sino que quiere hacerse invisible, pasar desapercibido, sin renunciar a su ser. El mexicano excede en el disimulo de sus pasiones y de sí mismo. Temeroso de la mirada ajena, se contrae, se reduce, se vuelve sombra y fantasma, eco. No camina, se desliza; no propone, insinúa; no replica, rezonga; no se queja, sonríe; hasta cuando canta –si no estalla y se abre el pecho– lo hace entre dientes y a media voz, disimulando su cantar...[14].

[14] Ed. with an introd., crit. analysis, notes and vocab. by A. Stanton, Manchester University Press, Manchester, 2008, p. 68.

El pasaje puede ser discutible como generalización sobre una supuesta psicología nacional, pero está hecho a la medida para el texto de Reyes, que Paz cita a continuación. El poema, de nuevo un romance, expresa su rebelión oblicuamente. El diminutivo inicial le da un sabor distintivamente mexicano y popular. Se trata de una canción "en sordina" que es alusiva. Las repeticiones, las variaciones y hasta la rima parecen otras formas de complicidad y conspiración; el peso de la rima aguda en los versos pares funciona como un freno que no permite o, más bien, pone límites a la libre expresión, a lo que no se puede nombrar de manera directa:

Cancioncita sorda, triste,
desafinada canción;
canción trinada en sordina
y a hurtos de la labor,
a espaldas de la señora,
a paciencia del señor;
cancioncita sorda, triste,
canción de esclava, canción
de esclava niña que siente
que el recuerdo le es traidor;
canción de limar cadenas
debajo de su rumor;
canción de los desahogos
ahogados en temor;
canción de esclava que sabe
a fruto de prohibición:
–toda te me representas
en dos ojos y una voz (*OC*, t. 10, p. 67).

Estética de la duplicidad: una sola voz tiene "dos ojos". La represión de lo espontáneo se debe al miedo que siente la esclava que tiene que trabajar para los enemigos. Sin mencionarlo explícitamente, Reyes parece ubicar esta canción en el contexto de la situación histórica de los esclavos indígenas y mestizos que se ven obligados a usar la música popular para decir sin decir lo que no pueden expresar libremente en un mundo dominado por los nuevos señores españoles. Una raza esclavizada vive bajo el temor de mencionar lo prohibido, pero su canto es una forma secreta y sofocada de rebelión ya que sirve para "limar cadenas". El disimulo sirve para camuflar la disidencia: "Entre dientes, mal se oyen / palabras de rebelión". Por otro lado, si se

piensa en la época histórica en que Reyes escribe, la idea de una canción "asordinada" remite a un deseo (muy común entre los poetas posmodernistas de la segunda década del siglo XX) de huir de los excesos del modelo musical y armónico de la poesía modernista más ostentosa y preciosista.

La explicación ofrecida por Paz en su ensayo es histórica, cultural y, en parte, psicoanalítica, como si el efecto psicológico continuara aun cuando hubiera desaparecido la causa original:

> Quizá el disimulo nació durante la Colonia. Indios y mestizos tenían, como en el poema de Reyes, que cantar quedo, pues "entre dientes mal se oyen palabras de rebelión". El mundo colonial ha desaparecido, pero no el temor, la desconfianza y el recelo[15].

Sin embargo, habrá que pensar también en la situación de entonces de Alfonso Reyes, funcionario que sirve al usurpador Huerta en una especie de exilio disfrazado, sin poder expresar abiertamente lo que piensa y siente sobre la política mexicana. Era natural, entonces, que su "automutilación" política buscara canales subterráneos de expresión.

Este poema anticipa la estrategia que adoptará años después en *Ifigenia cruel*: el autor se disfraza con la máscara de un personaje femenino, una esclava que se ve obligada a callar lo que sabe o a olvidar su pasado en la nueva situación en la que vive. La estrofa central de la "Tonada" reproduce entre comillas los pensamientos rebeldes de la criada doméstica que tiene plena conciencia de su condición:

> "Bárreles la casa, viento,
> que no he de barrerla yo.
> Hílales el copo, araña,
> que no he de hilarlo yo.
> .....
>
> Y es tanta la tiranía
> de esta disimulación,
> que aunque de raros anhelos
> se me hincha el corazón,
> tengo miradas de reto
> y voz de resignación" (*OC*, t. 10, pp. 67-68).

[15] *El laberinto de la soledad*, p. 69.

En el primer "tiempo" de *Ifigenia cruel*, la protagonista reconoce en las canciones del coro de las mujeres de Táuride significados ocultos que abren el camino a la libertad:

> Cuando, en las tardes, dejáis andar la rueca,
> y cantáis solas, a fuerza de costumbre,
> unas tonadas en que yo sorprendo
> como el sabor de algún recuerdo hueco;
> canciones hechas en el hilo lento,
> canciones confidentes y cómplices
> que, siempre con iguales palabras,
> esconden cada vez hurtos distintos
> y mordiscos secretos en la pulpa de la vida;
> que, mientras manan sin esfuerzo de la boca,
> dan libertad para otros pensamientos–... (*OC*, t. 10, p. 322).

No cabe duda de que para Reyes la estética de la duplicidad o la disimulación es un camino hacia la libertad: la tonada o la canción siempre dicen *otra* cosa. Debajo de la superficie uniforme hay un fondo múltiple y ambiguo.

En carta del 16 de junio de 1914, desde París, Reyes explica a Henríquez Ureña la razón del tono melancólico de sus cartas anteriores: "mi tristeza no viene de la presencia de gentes en París; el 9 de febrero con todas sus consecuencias particulares y nacionales, es la más profunda y general causa de mi estado espiritual"[16]. En el otoño, su situación se agrava, y ante el estallido de la Primera Guerra Mundial; el despido masivo, por parte de Carranza, del cuerpo diplomático, y la imposibilidad de retornar a México ("¿Podía yo regresar a México para mostrar mi alma por la calle y dar explicaciones sobre lo que he callado más de ocho lustros?", escribió en 1955 [*OC*, t. 24, p. 167]), el escritor decide emprender el viaje a España y eventualmente a Madrid, donde después lo alcanzarán su esposa y su hijo. A pesar de la penuria en la que vive al principio, los diez años pasados en Madrid marcarán la profesionalización de Reyes como escritor y el período de más concentrada riqueza de toda su producción: comienza a vislumbrarse la pluralidad de facetas, estilos y géneros que maneja con pasmosa facilidad (tipos de escritura que van desde la literatura de creación más pura –poesía, cuentos, ensayos, teatro y un caudal de prosas múlti-

[16] *Correspondencia Reyes/Henríquez Ureña*, p. 357.

ples que son un desafío a las clasificaciones genéricas– hasta la traducción, la filología y el periodismo).

En "Fantasía del viaje", escrito ya en Madrid en 1915, se reafirma la tendencia, presente en composiciones anteriores, de introducir como hablante poético al personaje del extranjero o viajero que se encuentra en tierras ajenas. Es la figura dramatizada del autor. Este contexto de desarraigo y exilio le da al personaje una conciencia de su origen, su pasado y su identidad familiar:

> 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 (*OC*, t. 10, p. 68).

Las espinas, que sirven para singularizarlo, son las marcas de un estigma que funciona también como mecanismo de defensa. Al evocar el viaje se celebra el descubrimiento del mar, pero este hallazgo no sirve como escape o refugio sino como una condena a reencontrarse con la fatalidad de su origen, un origen simbolizado de nuevo por la imagen de la casa familiar deshabitada:

> 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! (*OC*, t. 10, p. 69).

El descubrimiento de otra geografía y otra realidad sólo hace que el viajero cobre más conciencia de su propio pasado y de los "ecos vivos" que éste engendra dentro de él. El registro pleno y la comprensión cabal de lo nuevo exigen su inscripción en el mundo del pasado. Retomando el título del poema, podríamos decir que todo viaje es una "fantasía" porque al huir no se escapa del peso del origen. Aquí tenemos otra textualización de un tema mítico-bíblico que llega a obsesionar a Reyes en aquel momento: el del hijo pródigo que no puede regresar a la casa familiar.

Esta conciencia del viajero desterrado que desde la distancia rememora su propio pasado individual y su genealogía familiar y colectiva es el tema subyacente de las dos obras maestras que Reyes escribe durante su exilio madrileño: la *Visión de Anáhuac (1519)* e *Ifigenia cruel*[17]. Son, probablemente, los dos textos más estudiados del autor y, en el caso del segundo, hay varias lecturas que, siguiendo las pautas establecidas por el mismo autor, intentan descifrar las claves autobiográficas que están presentes debajo de la superficie de la mitología clásica[18]. Como estos textos han sido muy comentados, prefiero destacar aquí un poema mucho menos conocido que no ha merecido la atención de la crítica: se trata de "El descastado", escrito en España en 1916, el año de la muerte de Rubén Darío, una época crítica para la civilización occidental con Europa inmersa en la Primera Guerra Mundial.

El descastado

Que yo sepa, nadie ha llamado la atención sobre la peculiar historia textual de "El descastado". En 1919, en una publicación primitiva (desconocida y no registrada por la crítica) en

[17] La presentación del yo poético como "viajero" se remonta a los inicios de la poesía de Reyes. Uno de los primeros textos recopilados en *Constancia poética*, "Viñas paganas", fechado en julio de 1906 (aunque en *Huellas* lleva fecha de julio de 1907), comienza con el siguiente verso: "Viajero: detén tu marcha veloz" (*OC*, t. 10, p. 20), verso que anticipa el famoso epígrafe que Reyes acuñó para su *Visión de Anáhuac*: "Viajero: has llegado a la región más transparente del aire" (*OC*, t. 2, p. 13). En varios lugares, el autor ha señalado que una variante de este epígrafe figura ya en un texto ensayístico de 1911, *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*: "Caminante: has llegado a la región más transparente del aire" (*OC*, t. 1, p. 198). Sin embargo, el verso de "Viñas paganas" es muy anterior y ejemplifica el largo proceso de gestación que gobierna muchos de los textos de Reyes.

[18] Uno de los primeros en señalar la dimensión autobiográfica de *Ifigenia cruel* fue José Vasconcelos, quien presenció la lectura parcial del texto que hizo Reyes en París en diciembre de 1925, en un recital que aquél calificó como "extraordinariamente brillante". Vasconcelos recrea sus intensas impresiones en el capítulo, "El París de la victoria", del tercer libro de sus memorias, *El desastre* (1938). Más tarde, en 1960, Octavio Paz recalcó la importancia de esta dimensión personal en su ensayo, "El jinete del aire: Alfonso Reyes", recopilado en el t. 4 de sus *Obras completas. (Generaciones y semblanzas: dominio mexicano)*, 2ª ed., F.C.E., México, 1994, pp. 226-233. Sin embargo, el intento más ambicioso de descifrar las claves autobiográficas del texto es el de Emir Rodríguez Monegal, "Alfonso Reyes: las máscaras trágicas", *Vuelta*, junio de 1982, núm. 67, 6-18.

Repertorio Americano, la notable revista que en Costa Rica dirigía Joaquín García Monge, gran amigo del mexicano y editor de la primera edición de la *Visión de Anáhuac* en 1917, Reyes da a conocer el texto en prosa, dividido en cuatro partes numeradas, subdivididas a su vez en párrafos[19]. Unos años después, al dar a la imprenta la primera colección de sus versos en *Huellas*, el autor conserva la disposición tipográfica en prosa, sólo que ahora cada una de las cuatro partes ocupa una página diferente[20]. Hasta 1922, entonces, "El descastado" es un poema en prosa o, tal vez, un conjunto de cuatro poemas en prosa. Después de más de diez años de ausencia, Reyes regresa a México en 1924 y durante su estancia de varios meses contesta por escrito un cuestionario. Las respuestas llevan fecha de "junio de 1924" y a la pregunta de cuál es su mejor poema, contesta lo siguiente:

> Tengo, de algún tiempo a esta parte, cierta predilección por el *Descastado*, acaso porque me parece una poesía sincera y personal. La he publicado a renglón seguido, sin disposición de versículos, por razones de comodidad objetiva, y porque cada párrafo de ella, por llamarlo así, quiero que revele a los ojos su unidad interior. Pero el oído habituado percibe fácilmente ritmos y cadencias más allá de la regularidad métrica. Esta poesía no representa, afortunadamente, mi estado de ánimo habitual, sino el de un momento de caprichosa melancolía, de mal humor casi, en que sentí dentro de mí algo como la guerra civil psicológica que a todos nos amenaza, y más a los hijos de pueblos en que hay mezclas o mestizajes relativamente recientes (*OC*, t. 4, p. 452).

El comentario es interesante por varios motivos. En primer lugar, el criterio de su preferencia no es literario o técnico (no le interesa el artificio) sino que recalca la unidad entre arte y vida: favorece una poesía que expresa fielmente un estado de ánimo. En segundo lugar, tenemos la explicación algo confusa en el sentido de que el párrafo (en prosa) garantiza la unidad,

[19] "El descastado", *Repertorio Americano*, 1 de noviembre de 1919, t. 1, núm. 6, p. 92. La existencia de esta publicación desconocida nos obliga a rectificar la afirmación de Paulette Patout: "Reyes eut lui aussi son heure de doute. Il ne l'exprima dans aucune des pages publiées alors, mais dans un poème déchirant, «El descastado», qu'il garda secret jusqu'à la parution de *Huellas*, dans les temps bien meilleurs, en 1922" (*Alfonso Reyes et la France*, Klincksieck, Paris, 1978, p. 137).

[20] Véase "El descastado", en *Huellas: 1906-1919*, Andrés Botas e Hijo, México, 1922, pp. 49-52.

como si la estrofa (en verso) no pudiera lograr lo mismo. Además, no contento con lo que pudiera sugerir un texto en prosa, Reyes señala la importancia de los efectos rítmicos que aseguran su carácter poético. Por último, hay la importante revelación del tema de la "guerra civil psicológica", una guerra interior, reflejo a su vez de otras guerras exteriores y muy reales en aquel momento (en México y en Europa en 1916).

Retomemos la historia textual. Al preparar una amplia antología de su obra poética a mediados de la década de 1940, Reyes selecciona "El descastado" como el poema inaugural de la primera sección, "Canto llano". Es decir, en este momento el autor presenta el texto como el origen de su poesía más madura. Es importante señalar que es ahora, en 1946, cuando redispone por primera vez el texto entero en versículos. Así, en la versión publicada en *La vega y el soto (1916-1943)* se mantiene la división estructural en cuatro partes numeradas, pero hay algo no satisfactorio: no se perciben las divisiones estróficas porque antes y después de cada versículo hay un espacio en blanco[21]. En este momento se introducen también algunas revisiones (se eliminan, por ejemplo, ciertas alusiones demasiado históricas y difíciles de captar para un lector no familiarizado con la cultura de 30 años antes: "el perro de Chantecler", "el civilizado Doctor Mévil"), pero estas revisiones son menores: el cambio más importante es la nueva disposición tipográfica del texto en versículos. Después, en 1952, en la primera recopilación completa de su obra poética, Reyes le da forma definitiva al texto, manteniendo los versículos, la estructura de cuatro partes y, ahora, las divisiones interiores (los párrafos de las dos primeras versiones se convierten en estrofas)[22]. La versión reproducida en 1959 en *Constancia poética*, el tomo 10 de las obras completas, que es la versión que citaré a continuación, es idéntica a la de 1952.

Tal vez convenga decir unas palabras sobre las circunstancias que intervinieron en la gestación de este poema. Fechado "Guadarrama, 1916", el texto parece haber nacido durante un viaje que hizo Reyes por la sierra del Guadarrama, cumpliendo un encargo de Ramón Menéndez Pidal de seguir las huellas de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, para la preparación de una edi-

[21] Véase "El descastado", en *La vega y el soto (1916-1943)*, Editora Central, México, [1946], pp. 11-15. El intento de destacar con mayúsculas la primera palabra de cada "estrofa" no cumple su objetivo porque las divisiones espaciales tienden a aislar cada versículo.

[22] "El descastado", en *Obra poética*, F.C.E., México, 1952, pp. 54-56.

ción popular del *Libro de buen amor*, edición publicada por la casa madrileña de Calleja en 1917[23].

Desde el título mismo, "El descastado" es un texto que habla de la temática del exilio, del ser desligado de familia y amigos, del solitario que se ve obligado a cuestionar su identidad con la patria[24]. Se trata de un ser desheredado en sentido figurativo y también literal. Es el hijo del general que estuvo a un paso de convertirse en presidente del país por consenso o por votación, con lo cual quizás se hubiera evitado la Revolución. El hijo ha perdido el lazo orgánico con su linaje: una curiosa inversión irónica del mito bíblico del hijo pródigo. Como en el caso contemporáneo del gran poema de Ramón López Velarde, "El retorno maléfico", los estragos de la Revolución sólo han dejado para el hijo pródigo un escenario de destrucción y desolación que provoca lo que este último llama "una íntima tristeza reaccionaria": ambos poetas, enemistados en vida, reconocen que la reconquista del solar es imposible porque uno ya es otro.

La novedad del experimento de Reyes reside en el empleo de los versículos, de inspiración claudeliana, según Paulette Patout[25]. Como se sabe, esta modalidad métrica moderna se deriva, en última instancia, de la Biblia y, en lengua española, de la llamada "antigua versión" de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera en 1602[26]. En la tradición poé-

[23] Los dos textos que Reyes escribió para esta edición son "El Arcipreste de Hita y su *Libro de buen amor*" y "Viaje del Arcipreste de Hita por la sierra de Guadarrama", reproducidos en la primera serie de *Capítulos de literatura española* (*OC*, t. 6, pp. 15-24).

[24] No deja de ser irónico que años después, en una sonada polémica en el México de 1932, varios de los autollamados "nacionalistas" (como Héctor Pérez Martínez) hayan criticado en Reyes lo que llamaban su "descastamiento", "desarraigo" y "desvinculación de México". Reyes se había adelantado dándole a este término (descastamiento) una dimensión de complejidad y un caudal de propiedades positivas que hacen aparecer como ridículas las críticas estereotipadas de 16 años después. En *A vuelta de correo* (1932), Reyes participó en la polémica y defendió su universalismo con el argumento irrefutable de que "nada puede sernos ajeno sino lo que ignoramos. La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo" (*OC*, t. 8, p. 439).

[25] *Alfonso Reyes et la France*, p. 137. De existir, la influencia de Claudel se limitaría a la forma ya que el fondo del poema es totalmente ajeno a la visión cristiana del poeta francés.

[26] Aunque para muchos estudiosos "verso libre" y "versículo" son términos sinónimos, aquí sigo la distinción que establece Isabel Paraíso en *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985.

tica hispánica, la forma parece haberse aclimatado tarde (en pleno siglo XX) y de manera sincrética, ya que llegó de dos fuentes foráneas que se remontan a mediados del siglo XIX: el "vers libre" de los poetas simbolistas de lengua francesa y el versículo de Whitman. Según la opinión de José Emilio Pacheco, los versículos de "El descastado" son los primeros escritos en español (fuera de las traducciones de la Biblia)[27]. Lo original y sorprendente es que Reyes introduce un tono conversacional y una voluntaria aspereza que abraza dos tipos de lenguaje: tanto el callejero y antipoético como el popular y tradicional[28]. El texto logra su eficacia gracias a los efectos rítmicos con su movimiento descendente que expresa resignación y tristeza.

Utilizando el paralelismo inherente a la forma del versículo (tanto el sintáctico como el de ideas), Reyes desplaza la unidad rítmica de las sílabas y los acentos (su lugar natural en el verso medido) a las frases, creando así ritmos más vastos. Estos movimientos de sístole y diástole alejan el verso del canto lírico y lo acercan al lenguaje hablado. El principio de organización formal no es el metro regular ni la rima final sino el ritmo de la respiración. Estamos ante una prosificación del verso, que no deja de ser verso[29]. El primero en percibir la fuerza y originalidad de lo que llama esta "prosa rítmica" fue el amigo Enrique Díez-Canedo, en una reseña madrileña de *Huellas*, publicada en 1923:

> Ha tenido Alfonso Reyes la ocurrencia de imprimir como prosa esa poesía, de las más fuertes de su libro. Quizá pueda verse en ello una afectación, aunque, escrita como verso, alguien hubiera de ponerle reparo igual. Pero no es prosa, sino verso. No sólo la parte irregularmente asonantada; también la otra, la libre, se quiebra, a la lectura, en fracciones que son sin duda versos. La

[27] "León Felipe y la tradición del versículo en la literatura española", *CuA*, 266 (1986), núm. 3, p. 181.

[28] En 1958 REYES redactó una breve "Nota sobre mi oda «El descastado»", recopilada en el segundo ciento de *Las burlas veras* (*OC*, t. 22, pp. 785-786), cuyo principal interés, además de su exploración de algunas resonancias intertextuales a partir del tema de la Necesidad, consiste en la adscripción del poema al género de la oda: Reyes estará pensando no en la oda pública inaugurada por Píndaro sino en la privada de Horacio.

[29] REYES mencionó esta tendencia moderna a "prosificar el verso" en *Apuntes para la teoría literaria* (*OC*, t. 15, p. 479).

libertad de *El descastado*... contrasta con la exactitud buscada en las rimas juveniles por otro camino[30].

La estrofa inicial ejemplifica bien lo anterior y el lector-oyente se da cuenta de la ruptura que representa este texto en la poesía de Reyes y en la poesía hispánica de entonces:

> 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 (*OC*, t. 10, p. 70).

Efectivamente, se "ensaya" aquí una voz distinta y el poeta hasta se resigna a la frustración de este intento anticipando una recepción incomprensiva. Lo que se escucha es el monólogo de la conciencia que se dirige a sí misma en oposición a los demás ("los hombres"). A diferencia de la poesía directamente confesional, aquí estamos ante una conciencia que establece una distancia que dramatiza la experiencia subjetiva. Esta distancia permitirá, en las últimas partes del poema, cierto juego irónico que evita el patetismo. Más que reproches, lo que se oye es la aceptación resignada de un destino, de una fatalidad heredada de una raza condenada a no alcanzar la salvación.

El pesimismo es expresado en términos raciales y deterministas, tal como ocurre en textos ensayísticos contemporáneos de otros miembros del Ateneo de la Juventud. Unos meses antes, a finales de 1915, Martín Luis Guzmán había denunciado (desde el exilio también) con amargura despiadada los defectos y males del alma nacional en *La querella de México* (libro escrito cuando Guzmán era vecino de Reyes en Madrid). El problema de México era visto como atavismo moral, psicológico y espiritual cuyas raíces estaban en la historia nacional. Siguiendo a los pensadores de la Generación del 98 en España, los ateneístas

[30] ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, "Las *Huellas* de Alfonso Reyes", en su columna "Letras de América", *España* (Madrid), 10 de marzo de 1923, reproducido en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, comp. A. Rangel Guerra, El Colegio Nacional, México, 1996, primera parte, t. 1, p. 37.

creían que la crisis social, económica y política de México en aquellos años de guerra civil provocada por la Revolución tenía su causa en lo que Guzmán llamó "penuria del espíritu"[31]. La persistencia de este lenguaje de determinismo racial nos obliga a corregir la tan difundida y simplista noción de que los ateneístas rompieron en bloque con el positivismo dominante del porfiriato (mito difundido por los mismos ateneístas). La reacción fue mucho más ambigua y hay, en aquel momento, elementos indudables de continuidad con la epistemología positivista en el discurso de Caso, Vasconcelos, Reyes, Guzmán, Henríquez Ureña y otros.

Este monólogo en forma de diálogo, en el cual el alma individual se debate a la vez que mide su relación con el alma nacional, es también una toma de conciencia del carácter marginal de una cultura americana mestiza frente a la cultura universal, identificada con Francia:

> Alma mía, suave cómplice:
> no se hizo para nosotros la sintaxis de todo el mundo,
> ni hemos nacido, no, bajo la arquitectura de los Luises
> de Francia! (*OC*, t. 10, p. 70).

Conciencia americana de ser propietario de una lengua transplantada, de ser habitante de una zona periférica o, como diría Reyes años después en una fórmula memorable, de haber llegado "tarde al banquete de la civilización europea" (*OC*, t. 11, p. 82). Pero la condena tiene también sus ventajas: si la sintaxis universal fue diseñada por y para la metrópoli, entonces una cultura mestiza está facultada para apropiarse de ella con cierta libertad y sin la obligación de respetar ortodoxa o religiosamente sus cánones establecidos. Así, Reyes ofrece una justificación de una cultura americana heterodoxa, sincrética e impura.

El texto va configurando una antiparábola que se opone al modelo convencional del sermón edificante de las parábolas de Enrique González Martínez, el poeta dominante en el México de aquel momento (1916). "El descastado" se antoja un texto escrito frente al autor de *Parábolas y otros poemas*. Esta antiparábola es también un buen ejemplo de la estética posmodernista del cruce, de la mezcla: el texto se vuelve un espacio abierto o poroso en el cual se juntan elementos heterogéneos y discor-

[31] En *Obras completas*, F.C.E., México, 1984, t. 1, p. 10.

dantes. El mestizaje no es sólo el consabido tema del atavismo racial o biológico, sino además (y en esto reside la innovación) un principio formal, textual y estructural que permite la coexistencia de lo heteróclito. En este sentido, el poema es evidencia palpable de cómo el modelo modernista del texto como unidad armónica ha entrado en crisis y de cómo es posible crear otro modelo más flexible, caprichoso e ilógico, un modelo que se acerca (sin llegar) a la estética vanguardista.

La segunda parte del poema expresa una visión (auto)irónica del sabio libresco, del filólogo erudito (ya para entonces y gracias a su amistad con Federico de Onís, Reyes se había incorporado a las labores histórico-filológicas del Centro de Estudios Históricos en Madrid, bajo la autoridad de Menéndez Pidal):

> Con zancadas de muerte en zancos échase a correr el compás, acuchillando los libros que el cuidado olvidó en la mesa.
>
> Así se nos han de escapar las máquinas de precisión, las balanzas de Filología,
> mientras las pantuflas bibliográficas nos pegan a la tierra los pies (*OC*, t. 10, p. 70).

La tercera parte del texto ofrece un contraste muy brusco porque irrumpen aquí los ritmos de una conocida tonada infantil: el lenguaje popular de la tradición. Reyes anticipa así la técnica que empleará unos años después (en 1922) Eliot al incluir en *The waste land* fragmentos de canciones populares. La diferencia reside en que el poeta angloamericano estructura su texto como un *collage* vanguardista en el cual los elementos chocan entre sí. En Reyes, al contrario, no se llega a este extremo y el poema, a pesar de sus súbitos cambios, no deja de seguir el hilo continuo de la conciencia que medita y fantasea.

El yo poético se encomienda a la protección del santo patrón de Madrid:

> San Isidro, patrón de Madrid, protector de la holgazanería;
> San Isidro labrador: quítame el agua y ponme el sol (p. 71).

Esta invocación lúdica del santo patrón es también un recuerdo infantil de una tonada popular, como señala Reyes en un ensayo divagatorio de 1940. En "El revés de un párrafo", ensayo recopilado en *La experiencia literaria*, se lee:

> El recuerdo de San Isidro y de Santa Bárbara me venía de la infancia. Lo de "San Isidro Labrador, / quita el agua y pon el sol" era mi letanía habitual para que los aguaceros no me privaran de algún paseo por las lomas de Monterrey. Me volvió el recuerdo por 1916, ya en Madrid, donde San Isidro es patrono y cada año se festeja su 15 de mayo, y escribí entonces "El descastado", poema en que aparece el labrador haragán para quien los ángeles trabajan (*OC*, t. 14, pp. 131-132).

Otro acto de apropiación: lo que en Madrid se considera lo esencialmente madrileño es también un recuerdo infantil de Monterrey. El "descastado" se mueve libremente entre varios linajes. El americano se apropia de la cultura europea con la intención de elaborar síntesis más universales que las contenidas en el modelo original.

La cuarta y última parte es la más extensa de todas. En ella predominan los temas mundanos de la pobreza y la necesidad, el cansancio y la desesperación del padre que tiene que sostener a la familia:

> Bíblica fatiga de ganarse el pan, desconsiderado miedo a
> la pobreza.
> Con la cruz de los brazos abiertos ¡quién girara al viento
> como veleta!
>
> 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 coz del asno en la cara fresca de la
> molinera,
> y tan majestuosa como el cielo (*OC*, t. 10, p. 71).

La lógica asociativa del poema sigue su peculiar ritmo expansivo en el cual el sustento básico del pan nos lleva a la molinera, anticipada ya en la imagen de un cuerpo crucificado que parece molino de viento (¿recuerdos de Cervantes y de las fantasías enloquecidas de don Quijote?). Se destaca la hermosa imagen visual de la Necesidad como el anillo que ciñe la cintura del dios romano Saturno, símbolo del tiempo devorador, derivado a su vez del griego Cronos, el dios que engullía a sus propios hijos. La alquimia asocia el plomo con la influencia del

planeta Saturno y el temperamento melancólico, pero como las fiestas saturnales son también un ritual de liberación carnavalesca, se impone una ambivalencia esencial que cuadra bien con la oscilación cervantina del tono del poema entre la desesperación y el humor, entre la férrea realidad de la cárcel de los pobres y la majestuosidad ideal del cielo. El pasaje tiene todo el sabor vivo y realista de la literatura picaresca española (recordemos que una de las tareas de Reyes en el Centro de Estudios Históricos fue la de preparar ediciones de clásicos españoles, como la de las *Páginas escogidas* de Quevedo, publicada por Calleja en Madrid en 1917).

Una estrofa posterior cambia de nuevo el enfoque y nos da otro autorretrato irónico del heredero desheredado, del filólogo reducido a hacer trabajo de campo y a convivir con una realidad humilde:

> 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?
> (*OC*, t. 10, p. 72).

Versículos que se mofan de la condición de este heredero desplazado, exiliado y empobrecido que se ve obligado a adaptarse a nuevas condiciones e improvisar su vida por su cuenta: "Alma, no heredamos ningún oficio –ama loca sin economía". En lugar de lamentarse de la nueva condición y refugiarse en el falso consuelo del determinismo racial, el poeta "descastado" saca provecho de las circunstancias y forja un nuevo tipo de escritura que transgrede los modelos tradicionales: versículos que se acercan a la prosa como un canto hablado; melancolía que coexiste con una sonrisa irónica; precisión erudita del filólogo que habla el idioma local con "defectos" que son sus "marcas" (el coloquialismo "chapurrar" expresa muy bien esta poética irreverente –"promiscua" dirá años después en el poema "Teoría prosaica"– de la mezcla viva que huye de la pureza muerta del casticismo).

La estrofa final se acerca, por primera vez, a un patrón métrico casi regular (el del endecasílabo) y los versos aceptan

ahora repeticiones machaconas y rimas interiores, pero todo está al servicio de la fantasía caprichosa que construye su peculiar lógica absurda sobre el modelo popular de los refranes y el folclor infantil:

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 (*OC*, t. 10, p. 72).

*

Estas páginas han explorado algunas de las variadas respuestas que Reyes da en sus cartas, su prosa íntima y su poesía, a las preguntas planteadas por las difíciles circunstancias de su vida, antes y después del evento traumático que constituyó la muerte de su padre en 1913. La maestría técnica del poeta precoz se traduce en una riqueza formal que le permite transitar en pocos años de los alejandrinos modernistas de la juventud a la mayor libertad que se siente en los romances y en el innovador experimento posmodernista de los versículos (que en sus primeras versiones son poemas en prosa). La visión más directa de su situación familiar, que se aprecia en el diario y en las cartas íntimas, contrasta notablemente con la percepción más matizada, más distanciada y más compleja que se verifica en los versos. Siempre consciente de su oficio, Reyes evita los excesos de la confesión sentimental y se niega a transformar el poema en instrumento de desahogo patético, como ocurre en cierto romanticismo amorfo.

Precisamente para esquivar los extremos del subjetivismo, Reyes introduce en su poesía una dimensión dramática (en el sentido técnico de la palabra: exteriorización y objetivación distanciada de sentimientos subjetivos) que apenas asoma en la escritura más directamente confesional. Esta tendencia dramática, rastreada aquí en sus inicios y en textos hasta ahora poco estudiados, llegará a dar frutos más plenos unos años después en el gran poema dramático que es *Ifigenia cruel*. Si los poemas

analizados pueden leerse como fragmentos de una autobiografía, habría que reconocer que esta autobiografía no es directa ni transparente sino ficticia, como lo es, por otra parte, la que figura en el *Libro de buen amor*, el texto que Reyes va editando y prologando en el momento de escribir "El descastado" en España. La obra literaria se alimenta de la vida, pero no para reflejarla dócilmente sino para transformarla y elevarla a otro nivel. Con sus versos y versículos el poeta construye textos intencionalmente opacos que proponen una estética abierta de la duplicidad en la cual la obra de creación guarda celosamente su relativa autonomía mientras su esencial ambigüedad autoriza y exige distintas interpretaciones.

¿Cómo es posible –nos podemos preguntar– que el escritor en ciernes que expresa en sus cartas opiniones adversas y críticas negativas sobre su padre sea el mismo que en sus versos juveniles llega a divinizar la figura del general como un ser todopoderoso que encarna el bien y asume la tarea de eliminar el mal e instaurar la paz y la justicia? Sin duda, el padre es percibido como una figura ambivalente que provoca amor y terror. Por lo tanto, es una figura numinosa que concentra los contrarios. El general personifica, al mismo tiempo, el poder violento y el bien supremo de la Ley, algo parecido al Dios justiciero e iracundo del Viejo Testamento. En términos de los liberales decimonónicos, el padre representa lo que Sierra llamaba "la religión cívica". Su hijo lo retrata significativamente como un "Cristo militar" que se sacrifica para salvar la patria. Incapaz de seguir su ruta –la de la política y las armas–, el hijo intentará lograr la conciliación de su patria en el plano imaginario: mediante la pluma construirá textos que proponen la coexistencia armónica de lo heterogéneo y lo heteróclito en un mestizaje cultural de la impureza heterodoxa. En los escritos posteriores a la muerte del general, el escritor intentará cancelar esta contradicción interior suya mediante dos estrategias: una mitificación idealizada del Padre (como la que se aprecia en la *Oración del 9 de febrero*) y una autobiografía ficticia que se traduce en una serie de autorretratos irónicos que articulan una nueva concepción "promiscua" de la literatura (como en "El descastado" y otros textos estudiados aquí). Afortunadamente, la obra del regiomontano es suficientemente rica y polisémica como para tolerar lecturas (como la presente) que no son unidimensionales, reduccionistas, reverenciales ni hagiográficas; lecturas que exploran las complejas

contradicciones interiores que asoman constantemente en la obra de Alfonso Reyes.

El crítico que estudia la relación entre poesía y autobiografía se enfrenta a una misión difícil: no puede hacer más que revelar o desenterrar –aunque sea fragmentariamente– la parte oculta, escondida o invisible que enlaza la vida con la obra por mil caminos distintos que no siempre pasan por el reino de la conciencia. Tarea, en última instancia, utópica porque los hilos son infinitos y el desciframiento no encuentra término. Reyes el teórico entendió el problema así: "En rigor, todo comentario sobre una obra aspira, como meta ideal, a reconstruir todo el juego de motivos que determinó o acompañó siquiera la creación de la obra" (*OC*, t. 14, p. 126). Sin embargo, la angustia de la aspiración infinita encuentra cierto alivio en la realización limitada y concreta. En el caso de Reyes, la multiplicación de motivos deja ver un patrón, un orden, algo parecido a un sistema con su propia coherencia. El mismo autor se exterioriza y se manifiesta en figuras muy particulares: el súbdito creyente, el hijo-apóstol, el viajero, la esclava doméstica, el desheredado, el hijo pródigo, el descastado, el filólogo. Son algunas de las máscaras dramáticas que va asumiendo Alfonso Reyes para ocultarse y expresarse en poemas que guardan, debajo de su superficie sencilla, una insospechada complejidad.

ANTHONY STANTON
El Colegio de México

SUMARIO

ARTÍCULOS

P. Pablo Devís Márquez, "Las denominadas expresiones diferenciales en español", p. 385; M. Ángeles García Aranda, "El tratamiento de los occitanismos en los diccionarios del español", p. 437; Sylma García González, "«Preñada estaba la encina»: de los nuevos nacimientos simbólicos sin madre a la inesperada armonía paterno-filial en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", p. 475; Salvador López Quero, "Lo espiritual y lo material: el símbolo disémico y el desarrollo de la ambigüedad en *La Regenta* de Clarín", p. 495; Anthony Stanton, "Poesía y autobiografía en un momento de la obra de Alfonso Reyes (1908-1916)", p. 521; Alejandro Higashi, "Leer *Balún-Canán* sin abrir el libro: la bibliografía material en el análisis de la obra literaria", p. 557.

NOTAS

Adrián Jesús Sáez García, "Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea", p. 607; Mariana C. Zinni, "De la metáfora náhuatl: la construcción de la divinidad en dos textos sahaguntinos", p. 629.

RESEÑAS

Gisa Rauh, *Syntactic categories: Their identification and description in linguistic theories* (Glenda Zoé Lizárraga Navarro), p. 647; Raúl Ávila (ed.), *Variación del español en los medios* (Luis David Meneses Hernández), p. 650; María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Blecua, *Historia de la literatura española.* T. 1: *Entre oralidad y escritura. La Edad Media* (Karla Xiomara Luna Mariscal), p. 657; Graciela Cándano Fierro, *Mujer y matrimonio en las "Decretales" de Gregorio IX. Una antología* (Karla Xiomara Luna Mariscal), p. 675; Belén Atienza, *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega* (Daniel Arturo Samperio Jiménez), p. 678; Esther Ortas Durand, *Leer el camino. Cervantes y el "Quijote" en los viajeros extranjeros por España (1701-1846)* (Paola Encarnación), p. 681; Alfonso Reyes, *Diario I: México, 3 de septiembre de 1911-París, 18 de marzo de 1927*, ed. A. Rangel Guerra; *Diario II: París, 19 de marzo de 1927-Buenos Aires, 4 de abril de 1930*, ed. A. Castañón; *Diario III: Santos, 5 de abril de 1930-Montevideo, 30 de junio de 1936*, ed. J. Ruedas de la Serna (Sebastián Pineda Buitrago), p. 684; Rose Corral y Anthony Stanton (eds.), *Proa (1924-1926).* Ed. facsimilar (Evodio Escalante), p. 689; Geneviève Fabry, *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman* (Angélica López), p. 695; Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, *La verdad poética en José Ángel Valente (1955-1966)* (Carlos Peinado Elliot), p. 698; Astrid Santana Fernández de Castro, *Literatura y cine: lecturas cruzadas sobre las "Memorias del subdesarrollo"* (Juan Manuel Berdeja), p. 702.

BIBLIOGRAFÍA, p. 707.

LIBROS RECIBIDOS, p. 801.

RESÚMENES Y PALABRAS CLAVE, p. 803.

ISSN 0185-0121
02
9 770185 012006