



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Cancionero alfonsino
o los avatares de la rima y el verso

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA:
DANIEL RAÚL CRUZ VILLANUEVA

Director de Tesis:
Dr. Fernando Curiel Defossé
Instituto de Investigaciones Filológicas



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

<u>ÍNDICE</u>	ii
<u>DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS</u>	iii
<u>INTRODUCCIÓN: LA MITOLOGÍA HUMANA</u>	viii
<u>PRIMERA PARTE: QUIRÓN EN EL TÁRTARO</u>	1
1. EN BUSCA DEL CENTAURO PERDIDO.....	2
a. <i>Trazando el mapa</i>	2
b. <i>Quirón en su isla</i>	6
c. <i>Quirón en los cielos</i>	14
2. PROFECÍAS QUIRÓNICAS.....	19
a. <i>Del ensayo al verso y viceversa</i>	19
b. <i>La utopía poética</i>	24
<u>SEGUNDA PARTE: CASANDRA EN DELFOS</u>	35
1. EXÉGESIS DE UNA PROFECÍA.....	36
a. <i>Arquitectura del oráculo</i>	43
b. <i>El legado de Tiresias</i>	49
i. El filólogo de sí mismo.....	49
ii. El exilio como crítica.....	55
c. <i>Los tantos tiempos de la p(r)o(f)e(c/s)ía</i>	60
i. <i>Fuera de Tebas</i> . La poesía alfonsina en su contexto de publicación.....	60
ii. <i>Dentro de las murallas</i> . Resignificar la poesía desde su antologación.....	72
2. GRAMÁTICA DE UNA PROFECÍA.....	79
<u>TERCERA PARTE: EL ENGAÑO DE PIGMALIÓN</u>	88
1. SAN ILDEFONSO, O SOBRE ALGUNOS MOTIVOS EN REYES.....	89
a. <i>Las cosas del recuerdo</i> . Memoria y poesía.....	94
i. <i>Yo era otro</i> . <i>Los versos y la memoria</i>	97
ii. <i>Siendo el mismo</i> . <i>Lo que se construye desde la memoria</i>	104
b. <i>Las calles familiares</i> . La ciudad y el verso.....	112
i. Luz en las azoteas. <i>La ciudad tácita</i>	115
ii. La hora solitaria. <i>La ciudad desierta</i>	123
c. <i>El quieto reclamo de los libros</i> . Poesía, poetas y tradición en el verso.....	131
<u>CONCLUSIÓN: BREVE LECCIÓN DE ASTRONOMÍA</u>	xvi
<u>EPÍLOGO</u>	xxii
<u>HEMEROBIBLIOGRAFÍA</u>	xxviii

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Las exigencias burocráticas dictan que, en las primeras líneas de esta dedicatoria, sea agradecido el apoyo económico otorgado por la Unidad de Posgrados de la Universidad Nacional Autónoma de México y por el programa de becas de Posgrados de Excelencia, del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACyT). Ya mencionado esto, los verdaderos agradecimientos pueden comenzar.

Hace ya tres años, cuando estaba terminando mi tesis de licenciatura y peleaba, como hoy, con las últimas páginas, los últimos comentarios, las últimas correcciones, comencé a redactar la dedicatoria, pues no quería que fuera una dedicatoria sencilla, parca y común y, para lograrlo, seguí el camino por el que llevé toda esa tesis: la extensión. Casi tres cuartillas completas dedicadas a mencionar elementos, personajes y episodios de mi vida que se encapsulaba ahí: en ese impreso, que está en el librero de la familia, en el mío, en el de mis sinodales —espero— y en el de algunos amigos. Muchas de las personas que estuvieron en aquel examen, que pasearon por la dedicatoria de esa tesis hoy ya no aparecerán por aquí, ya sea porque hemos partido caminos o porque, simplemente, muchas cosas cambian en tres años. Haya sido por lo que (o como haya) sido, no quiero comenzar a escribir sin agradecerles (aunque no lo lean) su amistad, las experiencias, las conversaciones y lo que me enseñaron en el tiempo que compartimos. Su memoria es conservada con risa y con canciones.

No es posible, simple y llanamente, hacer una tesis sin agradecer a los padres, por todo lo que aguantaron, por todo lo que me enseñaron directamente o a través de su ejemplo diario, y no es tanto que haya que agradecerles, como un rasgo impositivo y carente, por lo tanto, de todo valor; más bien, lo considero una necesidad, pues estoy y soy donde y quien soy gracias a ellos: lo que me enseñaron, de lo que me protegieron (las más de las veces de mis reacciones alérgicas a mí mismo), de su incansable y siempre revivificador apoyo en cada paso, cada decisión, cada metida de pata, por sus silencios cuando fueron necesarios y sus zapes cuando también. No sobra entrar al lugar común y un tanto obvio (porque por algo existen y son comunes) de decir que sin ellos, sin ser como son, no estaría aquí, armando esta tesis por fragmentos.

Estos dos años y medio en los que cursé la maestría han sido, quizá los más ricos y casi bipolares que he vivido: desde empezar a vivir solo hasta vivir al otro lado del mundo, de conocer gente increíble a dejar de hablar con amigos que consideraba eternos, de regresar a dar clases a comprender —como siempre debiera ser cuando se da clases— que nunca estaré lo suficientemente preparado para estar frente a un salón. Las minucias y las historias chuscas se quedan conmigo, pero quiero creer que todo lo vivido en estos treinta meses (o un poco más) ha sido mediado por una forma

de leer el mundo que las lecturas, los nuevos amigos, la distancia y una depresión con la que tuve que luchar día a día durante más tiempo que el que estoy diciendo, me permitieron. Que algo quede claro: no estoy, en realidad agradeciendo al posgrado, sino a la gente que lo conforma, a quienes conocí en el camino, a las conversaciones que tuve y las desavenencias que ocurrieron, a las oportunidades que construimos entre todos, a las luchas y voces alzadas entre todos, a las dudas que se plantearon y nunca se respondieron, a los maestros que se tornaron amigos, a los amigos que enseñaron tanto o más: el agradecimiento es a lo que da vida real, tangible, al posgrado, no a su aparato burocrático-institucional, que, desde comienzos de la maestría, representó un problema constante. Conocidos que se hicieron amigos, profesores que se terminaron de hacer tales: Isra, Lucía, Nancy, Roberto, Ale, Cinthya, Adam, Naye, gracias a todos ustedes, por sus pláticas y su ejemplo sé que lo que hacemos y lo que discutimos, incluso en un salón de un posgrado a veces incierto, tiene un camino y un producto directo fuera de él.

La versión que tiene frente a usted, lector, es la definitiva de una tesis que ha luchado contra mi lectura, a veces, contra mis correcciones, las más de las veces. Los textos que producimos, más una tesis de largo aliento como ésta, parece que de vez en cuando cobran vida, y cortarlos, editarlos, cambiarlos, incluso ampliarlos, resulta un trabajo hasta más complejo —o pesado— que escribirlos. Agradezco aquí la lectura, las conversaciones y la amistad de mis sinodales, por el esfuerzo que sé que es leerme, y porque, a partir de sus conversaciones, sus correcciones, consejos y guía es que esta tesis dejó de luchar contra mí, que pude expandirla y profundizar en temas que o dejé de lado o apenas mencioné. Gracias Luz América, Isra, Roberto, Rafa, esta tesis no sería lo que es sin su apoyo, además que el proceso burocrático y académico, les quedo en deuda.

Desacuerdos incluidos, procesos burocráticos kafkianos de por medio y una mudanza y preparación de maleta al cuarto para las doce, la beca del CONACyT me permitió una estancia de investigación en Rosario, Argentina. Más allá de la cuota personal del viaje, de las idas y venidas y de pasar casi la mitad del tiempo en Buenos Aires, no puedo dejar de agradecer aquí a Analía Costa, su amabilidad y apertura para conmigo para discutir y conversar, para guiarme por procesos de investigación y burocráticos argentinos, por el sinfín de bibliotecas y de ideas que, quizá de no haber ocurrido allá no hubieran llegado; gracias a ella, también, pude participar en un congreso de latinoamericanistas que, creo, tendría que ser una norma y no excepción: en los tres días que duró el congreso de la red Katatay descubrí una forma de trabajo académico comunitario que, duele decirlo,

no he conocido en México, más que lucha de egos o trabajos aislados que se autolegitiman en su “no se ha trabajado”, la red Katatay y todos los que la conforman, comprenden perfectamente en rol y la responsabilidad que tiene su labor dentro de un sistema como el actual, el peso político y crítico que representa la discusión alrededor de productos culturales como niveladores y presencias de la memoria y la exigencia que ello representa. Me quedo con las ganas de regresar y con las pláticas que, fuera de las mesas y talleres, se desarrollaron cada noche hasta altas horas.

Finalmente —y lo dejo hasta el final porque sé que me tomará la mayor extensión—, van a ser dos años de haber regreso a dar clases a preparatoria. Estar de nuevo frente a un salón, enfrentarme no tanto a “la espeluznante juventud”, sino a las preguntas y a las realidades que cada uno de ellos trae consigo no ha hecho otra cosa “más que” constantemente hacerme la pregunta de cuál es el camino que desde la academia podemos tomar para formar lectores críticos de su sociedad. Estos años me han alejado del trabajo de ratón de biblioteca y me han puesto directamente en la cara las preguntas que desde la tesis iba ya desarrollando: desde muy temprano en su producción, Alfonso Reyes planteaba que una sociedad que haga de lado las humanidades, la literatura, la filosofía y las artes tiene, por adelantado, un futuro cuanto menos cuestionable; y no es que la discusión sobre tal o cual libro sean esenciales para el desarrollo cívico y democrático de una sociedad, sino que el acercamiento crítico a esas lecturas, la comparación constante entre lo ficcional y lo real, la (re)construcción de modos y medios de representación que ofrece una lectura crítica del aparato cultural son urgentes si queremos empezar a pensar en otra forma de organizarnos: lo político como un evento contextual y no como un “deber cívico” es uno de los caminos que, como docentes, tenemos que plantearnos. La lectura no como obligación o mejoramiento moral, sino como pregunta abierta constantemente. La figura del profesor que todo lo sabe no funciona, la del “hombre de letras” que lee todo a partir de libros y no lee en los libros todo es una figura anacrónica y el reto ha sido constante: mi construcción propia y la de ellos como un fenómeno dialéctico, horizontal y abierto, esos son los ideales en los que creo de la labor docente; la realidad es que cualquier ideal se queda corto al presentarlo frente a ellos, cada que preparo una clase es su trabajo y sus preguntas y su interés el que hacen que esa planeación sea olvidada pronto, afortunadamente. Esta tesis, este trabajo académico que estoy formando desde hace un par de años está volcado hacia ellos, o quisiera que así sea, me obligo que así sea. Esta tesis es para y se terminó por y a través de ustedes, alegres muchachos.

Piénsese este último párrafo como una post data. Mariana, esta tesis es toda tuya: el trabajo que ya estaba y el que se hizo bajo amenaza de chanclazo; esta tesis es tuya porque, entre otras cosas, tu sonrisa y este tiempo contigo, que apenas va siendo un adelanto de lo que nos queda delante, ha sido más pleno que largos años; esta tesis es tuya porque llegaste en el momento justo en el que no me lo esperaba, cuando todo fue cobrando sentido sin ti, pero se construyó junto contigo. Esta tesis es tuya porque me hiciste entender la felicidad como un acontecimiento, una obligación y un estado colectivo, como una lucha y una crítica, como la construcción de la posibilidad, no como un momento, no como un espacio propio, privado y personal, sino como la plena identificación del y desde el contexto. Decía Reyes que el hombre que sonrío no puede ya volver a ser el mismo, quiero creer que Reyes conocía tu sonrisa.

INTRODUCCIÓN — LA MITOLOGÍA HUMANA

*Porque estar vivo en México
es un acto subversivo,
porque estar vivo en México
es una conspiración de la vida
una insurgencia de la vida,
un disentimiento cuando digo que mi país
empieza aquí, en este metro cuadrado,
y tú eres mi país, y tú eres mi país, y tú eres mi país*
Javier Raya, “Disentimientos de la nación (spoken remix)”

Una verdad simple subyace a todo esto: la crítica es autobiográfica. Cualquiera que sea la tendencia particular del crítico o la preferencia del especialista (lingüística, estructuralista, feminista, política, psicoanalítica, etcétera), la base es la experiencia propia que tiene el lector con el texto. Sin esto no hay nada. Nada sobre lo que trabajar, nada de interés.

Aidan Chambers, *Dime*

Nos gusta jugar al autoengaño las más de las veces. Nos gusta pretender, como tesisistas —desde la formulación misma de esa palabra— que el legajo impreso que tiene frente a usted, lector, es por sí mismo un factor determinante de la historia de la crítica literaria, que diverge y se sumerge en un río irrefrenable de tradición que pone en el centro de la discusión ese elemento que, a lo largo de las páginas que sean que la conformen, interpretamos, analizamos, desmenuzamos y comparamos hasta sus últimas consecuencias, todo para que, al final, en la conclusión, cuando ya no sabemos qué escribir —porque ya dos años (y un poco más) han agotado todo rastro de fraseo creativo, de puntualización crítica— anotemos que faltaron muchos elementos que, por falta de tiempo, tuvieron que ser dejados de lado, pero sin duda merecen cuidado y una lectura atenta, pues quizá sean tan importantes como aquello a lo que sí prestamos atención. Nos gusta engañarnos porque, en buena medida lo necesitamos: porque *sabemos* que la tesis, hoy en día, bno importa lo brillante, lo genial, lo fresca que sea, será un trabajo que no será leído ni revisado, como escribe Alejandro Merlín para *Tierra Adentro*: “si tienes suerte, [más que por] cinco personas. Si tienes suerte, son tus amigos, porque siempre hay dos sinodales que la leen y otros tres que hacen menos que leerla y esto es decir que la leyeron sin haberla leído. Y es comprensible.” (“Contra la tesis”, *Tierra Adentro*) El largo, terrible, proceso tesístico acaba, las más de las veces, en nada: en un título y una cédula profesional —en este caso, un examen de grado y una cédula profesional, nadie puede creer, ya, que una tesis nos dará “respeto entre pares”— y el impreso, la larga serie de archivos y adelantos ordenadamente desmadrados, quedan guardados en una carpeta, en el anaquel de alguna sección perdida de la biblioteca Samuel Ramos y hasta ahí llega lo que tardó tanto y costó tantos meses y quemó tantas pestañas.

O no.

Quizá lo que perdemos de vista ni bien comenzado el proyecto de tesis es el ejercicio crítico que forzosamente *tendría que* ir de la mano de la lectura, interpretación y construcción de la tesis.

Quizá lo que se nos pierde de vista, es que es el proceso de auto-conformación de nosotros, mastrandos, lo que tendría que estar por encima de la mera y simple (sí, ni mera ni simple, permítaseme la licencia) entrega de ese legajo que estaremos, que estamos, entregando, que usted, lector, sea mi amigo, mi sinodal o mi novia, estará leyendo en este momento. Quizá lo que tenemos que hacer, *ya*, es pensar la tesis no como un escalón que se debe de colocar para “avanzar en la vida académica”, sino como un elemento que sólo evidencia una etapa de nosotros mismos como lectores críticos, como un proceso que cruza —que debería de cruzar— transversalmente no sólo nuestras obsesiones literarias y académicas, sino también y más urgentemente, nuestro estar-en-el-mundo. Cuesta trabajo no repetir temas ya enlistados dentro del prólogo de esta tesis, pero es necesario replantearnos, entonces, la función que tenemos dentro del panorama histórico y social en el que nos desarrollamos, al que le debemos y al que nos tenemos que vertir: leer en y a partir de nuestras obsesiones los caminos posibles no para deconstruir el mundo, sino conformar otro posible. Hago más las palabras que abren, desde un “nosotros” que es colectivo y no falsa modestia, *Pensar crítico y crítica del pensar*: “Creemos en la crítica como una manera de ver el mundo, no únicamente como negatividad, sino también como una vía de acceso a lo real que halla y fija los puntos fallidos de la dinámica totalizadora propia del capitalismo: es una forma de situarse frente a la fatalidad del mundo actual.” (7) Podemos —porque sí podríamos— producir una tesis como parte de un proceso de entrenamiento académico, preocuparnos por el hecho de que no será leída por nadie y porque se quedará en el más oscuro y polvoso de los estantes de la Samuel Ramos y, tratando de huir de ese destino, convertirla en ponencias, artículos, conferencias que se reciclarán y amoldarán a mil congresos... hacer todo esto y entrar a un doctorado u otro posgrado con un proyecto para otra tesis que seguirá el mismo camino. Podríamos —por otro lado— reapropiarnos de la tesis como un espacio para hacer visible, a través de nuestros temas de estudio y análisis, *otra* forma de interpretar el mundo al que

nos enfrentamos. Tiene que ser nuestro ejercicio crítico el que rebase la existencia de la tesis; debería de ser nuestra relación desde la academia, la docencia, la edición o la difusión (o lo que hagamos), lo que hable no por un entrenamiento, sino —no dejo de repetirlo— por un aprendizaje y por un ejercicio crítico que construimos (sí: *construimos*) a través, a pesar y por medio del posgrado. Entonces, la relación hacia la tesis sería otra. Entonces, la relación que tengamos con la academia debería ser otra: “la inteligencia americana —decía Alfonso Reyes desde el lejano 1936— está más avezada al aire de la calle; entre nosotros no hay, *no puede haber* torres de marfil.” (XI, 86. El énfasis es mío) Entonces, este ejercicio autocrítico tiene que, también, vertirse en una lectura crítica de la tradición, de los elementos que trabajamos y a partir de los cuales nos acercamos a nuestros “sujetos de estudio”.

Esta tesis se enfoca en Alfonso Reyes, gira en derredor de su poesía, en su incesante trabajo para construir un lector “ideal” de su propuesta literaria, estética y política; en las “pistas” y los guiños y los pequeños paquetes de dinamita que fue dejando dentro de la edición de sus *Obras completas* para que seamos nosotros, lectores y co-escritores, quienes implosionemos su estatua. Esta tesis se enfoca, entonces, en hacer evidente el juego discreto, el diálogo entre Reyes y Reyes donde el lector —pareciera— no es más que un simple espectador de las migajas dejadas a lo largo del camino; si bien la construcción de un proyecto editorial de tan amplia envergadura como sus *Obras completas* implica en sí mismo una evidente consciencia de su propio lugar dentro del campo cultural desde el que lo conforma; es en los entreveros de ese mismo proyecto —en las notas al pie de página, en las notas al final de cada texto, en la forma como todos los tomos se comunican entre sí— que, también y principalmente, reconoce la necesidad de seguir entablando un diálogo constante.

En esta introducción, más que hacer un resumen de los temas que se trabajarán, más que presentar las herramientas críticas o el marco teórico, más allá que lo que “normalmente” aparece en una introducción, creo necesario presentar una pregunta que hizo girar la tesis completa: ¿cómo nos

acercamos a Alfonso Reyes?, ¿cómo leemos a Alfonso Reyes? Prometo que esta es la única vez que hago esto, lector, pero tengo que recurrir a citarme a mí mismo: en mi tesis de licenciatura, trabajé *Canciones para cantar en las barcas*, de José Gorostiza, y toda la tesis giró alrededor de una idea: “rescate crítico”. *Muerte sin fin* opacó cualquier otra producción gorostiziana, el gran poema no dejaba ver nada más y, cuando llegaba a verse, sólo se presentaba como preparación, comentario o addenda; el “rescate crítico” es, entonces, hacer evidente el libro a partir de una lectura atenta de él... con Reyes, la cosa no es tan “sencilla” pues su obra *completa* es, al mismo tiempo, siempre presente, siempre editada y siempre celebrada como una de las más “grandes” de la literatura mexicana, sin embargo, al mismo tiempo nunca está realmente presente, nunca está en el centro.

Dentro de la ya canónica *Historia de los intelectuales en América Latina*, hay un texto sobre Reyes y su labor al mismo tiempo intelectual, política y diplomática: “El intelectual-diplomático: Alfonso Reyes, sustantivo”, en él, Jorge Myers presenta así la labor literaria alfonsina:

Considerado por sus contemporáneos como uno de los mayores prosistas en lengua castellana de los últimos siglos —un juicio que el paso de los años no ha hecho sino corroborar—, Reyes produjo una obra monumental y fragmentaria a la vez. Correcto y mesuradamente elegante en su poesía, de imaginación sosegada en sus obras de ficción, fue el ensayo —el género que ocupa la mayor parte de las páginas de sus *Obras completas*— donde su talento literario halló mejor expresión.¹ (82)

Los elementos que toca Myers dentro de esta breve descripción son los lugares comunes de la crítica a la obra de Reyes: desde Contemporáneos hasta José Emilio Pacheco o Gabriel Zaid, tener frente a uno la producción literaria y crítica de Alfonso Reyes es acercarse a un monumento que no termina del todo de ser construido pero que se sabe de muchas caras, de muchos pisos: es de sí una literatura “polígrafa”, es de Reyes un afán de saberlo todo y de vertirlo todo a la escritura: Siglos de Oro,

¹ El ensayo de Myers profundiza de una forma muy inteligente y describe el entramado complejo entre la construcción de redes intelectuales, el trabajo diplomático y la misma producción literaria (particularmente la ensayística) de Reyes. Lo dejo hablar: “Reyes sostenía que la labor del diplomático se resolvía necesariamente en una “acción invisible”. Como el intelectual o el artista, las consecuencias concretas de su obra, medidas según una escala pragmática y materialista, eran en gran medida intangibles, evanescentes. Y sin embargo, por eso mismo eran innegablemente necesarias.” (88)

helenismo, Mallarmé, Goethe... la refinación y elegancia de su poesía también forma parte de ese lugar común que construye la revisión somera de su obra y su incansable escritura es un objeto de estudio que nunca se acaba, es una veta que jamás se agotará y, a pesar de todo eso, esa grandiosa producción literaria (esa elegante poesía, esa narrativa sin igual, esos ensayos que nutrieron el debate por la conformación nacional mexicana) no produjo una escuela o un grupo que tomara como propia su poética. Instalados en esta retórica, Alfonso Reyes es, por sí mismo, un monumento dentro de la (sí, utilizaré un término anacrónico) República de las Letras, algo así como una catedral o un palacio de gobierno que puede, y debe, ser apreciado por todos pero que, al mismo tiempo, no ejerce su poder dentro de ese espacio social, sólo se muestra como una *representación* de ese poder, sólo está ahí para ser recordado, para que, dentro del discurso oficial, su (po)ética y su propuesta política sean asimiladas dentro de la permanencia, cito a Henri Lefebvre:

¿En qué consisten, exactamente, las catedrales? En actos políticos; ésa es la respuesta. Las estatuas immortalizan a quienes han desaparecido y no pueden lesionar a los vivos. Telas y jarrones sirven a este propósito. Uno se ve tentado a pensar que cuando el arte aparece, precediendo poco tiempo a su concepto, la obra se degrada. Quizá ninguna obra ha sido creada con el fin de ser obra artística, de tal suerte que el arte, y muy especialmente el arte de la escritura —la literatura— anuncia el declive de las obras. (131)

Quizá lo que queda es leer a Reyes y acercarse a Reyes no como uno entra, temeroso de tocar y romper algo, a algún museo o alguna catedral, sino con la facilidad con la que se está en la calle; “implosionar la estatua” alfonsina no es un acto de parricidio freudiano, sino un intento de replantear la configuración de Reyes dentro de este espacio social que es la crítica, repensarlo no sólo desde su papel central dentro de la consolidación del campo cultural mexicano de los años veinte y su institucionalización de los cuarenta; no sólo desde la limpieza y elegancia de su poesía y la “genialidad” de su ensayística; no sólo desde su “poligrafía” y su “erudición”, sino rebasar esas fronteras y encontrar una manera de unificar todos esos aspectos de la figura (conste, no estatua) alfonsina como parte de un proyecto intelectual completo, complejo como pocos, que se fue adaptando

a las condiciones sociales y políticas, como parte de una red intelectual que no hizo sino crecer y fortalecerse en un diálogo constante no sólo por medio de su más que nutrida correspondencia, sino también dentro de esas *Obras completas*, que establecen un diálogo mucho más allá de sus tomos, mucho más allá de los géneros en los que, constantemente, se encierra su trabajo literario.

No solemos pensar en Reyes como un conformador de un discurso alterno, como un pensador que “desde la periferia” proponga *otra* lectura de la tradición, *otra* forma de interpretar la identidad nacional; cito a Ignacio Sánchez Prado: “más que un ‘intelectual mexicano’ Reyes se comprende a sí mismo como un intelectual periférico a la tradición occidental cuyo movimiento crítico radica no en la constitución de un sistema de signos que dé cuenta legítima de ‘la nación’, sino de una ontología crítica del mismo movimiento de su historia.” (2012, 42) Reyes parte de lo que ya está, la tradición occidental completa, y desde ella, desde lo que lee de sí y de su momento en ella, propone una crítica, una *otra* posibilidad siempre abierta, siempre en diálogo consigo misma y con sus lectores. No dejaré de remarcar la importancia del lector dentro de la poesía y la obra alfonsina no sólo porque sobre ese eje crítico gira buena parte de la tesis, sino porque es el cambio de foco, del escritor al lector, el que (*re*)construye la obra alfonsina: si queremos replantearnos la lectura de Reyes como una que plantea dentro de sí una crítica constante y universal del papel del intelectual, de la política y la cultura misma en la reformulación de lo que entendemos como sociedad, entonces el lector es urgente, entonces no son las migajas dejadas por don Alfonso en sus libros lo que importa, sino un lector que esté dispuesto a acercarse de *otra* forma a esta po(lí/é)tica que exige *otros* lectores, poniéndolo en palabras de Antonio Gramsci: “la literatura no genera literatura, etc., es decir, las ideologías no crean ideologías, las superestructuras no engendran superestructuras sino como herencia de inercia y pasividad: son engendradas no por ‘partenogénesis’ sino por la intervención del elemento ‘fecundante’, la historia, la actividad revolucionaria que crea el ‘nuevo hombre’, es decir, nuevas relaciones sociales.” (23)

Finalmente, la intención de esta tesis no es construir otra mitología alrededor de la figura de Alfonso Reyes, no es alzar otro pedestal o comenzar a construir otra vitrina para alejarnos de él apenas ésta esté concluida. La poesía de Alfonso Reyes será el eje principal de esta tesis, será un eje que, constantemente, será atravesado por tantos temas, tantos ejes perpendiculares como ella misma solicite, con los que ella misma se construye. Reyes no fue un poeta continuado por algún otro; su poética no caló dentro de los huesos de alguien de las generaciones que le siguieron; en un contexto mundial en el que la conformación de identidades nacionales buscaba incesantemente condensarse en la poética de un solo hombre, Reyes nunca figuró en la lista de autores a considerar en la mexicana, sin embargo, algo —mucho— queda en la “inteligencia americana” de su legado, ¿de verdad esta apropiación política e ideológica de la obra de algún poeta para “representar” un país entero es viable? Desde Dante, pasando por Goethe y Whitman hasta López Velarde y W. B. Yeats, estos poetas “nacionales” quedan cancelados en el momento mismo en el que son asimilados. Retomo el fragmento citado de Lefebvre: nombrar “arte” a la obra la cancela, pues ningún país puede ser representado con todas sus contradicciones, riquezas y miserias dentro de un poema ni tampoco un poeta puede cargar sobre sus hombros la utilización ideológica de sus textos; lo que puede hacer, lo que puede dejarnos una lectura de su propio trabajo crítico, son posibilidades, es la destrucción de la mitología poética como una teogonía, es acercarse, de nuevo, a las estatuas de los dioses, ahora sin miedo, ahora sin supersticiones, y pensar no en la correspondencia entre el mármol y la carne celestial, sino entre el mármol y nosotros mismos, nosotros que, al final del día, somos los que hacemos sagrados los templos.

PRIMERA PARTE – QUIRÓN EN EL TÁRTARO

*Soy un esclavo de mis propias cadenas -dice el poeta,
mientras canta haciéndolas sonar.
Alfonso Reyes, “Jacob o idea de la poesía”*

*I raise the present on the past,
(As some perennial tree out of his roots, the present on the past,)
With time and space I him dilate and fuse the immortal laws,
To make himself by them the law unto himself.
Walt Whitman, “For him I sing”*

1. EN BUSCA DEL CENTAURO PERDIDO

a. Trazando el mapa

No es fácil pasar de largo el Palacio de Bellas Artes, no sólo por su ubicación o lo blanco o la gente o los turistas que siempre están tomando fotografías; no es fácil evadirlo con la mirada porque tiene mucho de visceral el verlo de frente. Y es que uno se acerca y entre guerreros águila, las musas y la herrería *art nouveau* de su fachada, y los ángulos, los sepias y negros —y sus tatuajes, sus murales, que dejan ver el mismo México convulso que el mármol negro buscaba ocultar— que uno sabe dentro. Entre todo eso se pierde el suelo y hay que tratar de entender no sólo los contrastes arquitectónicos (evidentes), sino, también, la idea de nación, de cultura, de identidad nacional que representan ambos lados, dentro y fuera, de un mismo edificio. Un solo armatoste de mármol que, poco a poco, se va hundiendo por su propio peso: ¿podría haber mejor alegoría que este edificio para el país completo? No entremos, aún, en políticas públicas y culturales, deudas ancestrales y comunicación con un lado olvidado de América, no empecemos. Empecemos, eso sí, con Alfonso Reyes, con su poesía y empecemos con qué tiene que ver, fuera del juego retórico, con el Palacio de Bellas Artes.

Un palacio no se construye “porque sí”: un monumento, una estela, todos tienen como intención no sólo demostrar el imperio y el poder (y la opulencia y el derroche) del Estado que lo erige, también son una mirilla hacia un futuro utópico, o intentan serlo. El Palacio de Bellas Artes es a la vez la confirmación del triunfo de una revolución —nada dice mejor “victoria” que construir sobre las ruinas del vencido, mucho sabe de eso esta ciudad— y una apuesta hacia el futuro. Dentro y alrededor del palacio, junto con tanto mármol y bronce y turistas está no el bosquejo, sino la declaración completa de la identidad nacional que propugna la revolución institucionalizada: *art decó* por un lado, murales que son resistencia y denuncia discreta y estridente al mismo tiempo. Sistema y crítica. Modernidad y

realidad. Fuerza y reflexión. Si la “república de las letras” fuera el Palacio de Bellas Artes, Alfonso Reyes habría escrito el mural más importante.

Por su posición de monumento no se tiende a pensar en don Alfonso como una voz dentro de las de protesta, ¿cómo quien fue un patriarca dentro del campo cultural tiene, enuncia y mantiene un discurso alterno?, ¿cómo quien funda La Casa de España (posteriormente El Colegio de México), quien convence a presidentes y embajadores y empresarios sostiene un proyecto intelectual diferente al oficial? Cabría hacer matices y dejar en claro que no es la voz de protesta de un Mauricio Magdaleno, de un Lombardo Toledano, de un José Revueltas, así como su poesía propone una forma diferente regresando a lo tradicional, así su construcción de un nacionalismo alterno —de un latinoamericanismo diferente— se construye no desde una ideología sino desde una idea de cultura.

Es difícil no mencionar lo que por lo general uno apunta al redactar una tesis: “este tema no se ha tratado”, pero resulta evidente que la poesía de Alfonso Reyes no ha sido objeto de lecturas profundas como sí lo ha sido su ensayística, su teoría o incluso su figura como actuante dentro del campo cultural.² Sin embargo, para esta lectura es necesario acercarse desde todos los ángulos posibles: no se puede analizar un proyecto tan amplio como el alfonsino con un solo juego de lentes. Comencemos con el hombre, quién es y desde dónde escribe, quiénes y hasta dónde lo leen.

Hacerse de un nombre como el de Alfonso Reyes no es fácil; es cosa de trabajo, de cartas y publicaciones, de tertulias, tragedias y viajes. ¿Cómo se construye, entonces, una poesía como la de Alfonso Reyes? No se puede decir que aquel que escribe y publica (o que más bien recopila) *Huellas*, en 1922, es el mismo que prepara su *Constancia poética*, como broche de oro, corolario y corona fúnebre en 1959; no se puede decir, tampoco, que los campos culturales en los que ambos Reyes

² Una de las herramientas esenciales que utilizaré a lo largo de esta tesis será el concepto de “campo cultural” y “proyecto intelectual”, que desarrollara el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Para definirlos, cito a Bourdieu: “El ‘campo intelectual’, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo.” (135)

publican sean los mismos, que éste (o estos) no haya(n) dejado de moverse en esos 37 años que separan las publicaciones, las lecturas, interpretaciones y valoraciones de su obra; tampoco es posible separar a Reyes de su obra, de la *totalidad* de su obra que se configura a sí misma como un proyecto intelectual operable, un proyecto, extraño caso, de una sola persona: Alfonso Reyes, el hombre orquesta.³

No es nada fácil hacerse de un nombre como el de Reyes porque, como pocos nombres, el suyo se mantuvo en el centro del campo literario prácticamente desde que apareció en él; como pocos nombres, el suyo estuvo siempre unido a su monumento, y desde esa altura fue estudiado, leído y criticado. No sólo leído por su generación ni por la inmediata anterior, no sólo reseñado por sus amigos y cófrades; el papel que desempeña Reyes-poeta dentro del campo, de este campo entre convulso y en construcción permanente, está, como el campo mismo, en constante revisión, crítica y análisis; su canonización vendría después.

Quizá un poco gratuita esta aclaración, pero no está de más: pensar lo “poeta” de Alfonso Reyes no es reflexionar sobre la calidad de su poesía o los méritos que su edición lleva, pensar lo “poeta” de Reyes, en este momento de mi tesis, es tratar de comprender el molde desde el que fue leído y el que él mismo forjó para su lectura en un acto inverso a la recepción pero que, inevitablemente, se confronta con ella.

³ En su estadía brasileña, Reyes de verdad se convierte en un hombre orquesta: decide dirigir, editar y publicar su revista *Monterrey*, que es, en realidad, la única forma que encontró el regiomontano para mantenerse comunicado con sus amigos repartidos por todo el mundo; esta revista (o correspondencia abierta, podríamos llamarle) tendría conversación epistolar con los grandes poetas, filósofos, políticos e intelectuales de América y Europa. Tamaña empresa dura más de lo que se podría imaginar: un total de catorce números. El Fondo de Cultura Económica editó su versión facsimilar dentro de la colección “Revistas literarias mexicanas modernas”. Con las respectivas distancias estéticas, ideológicas y contextuales, el ejercicio postal que es *Monterrey* podría equipararse con el Arte correo que, en la década de los 60 y 70 desarrollaría —y teorizaría sobre— Ulises Carrión, sobre quien Heriberto Yépez escribe: “Carrión era un polemista. Y a los polemistas la historia tiende a disolverlos. No mencionándolos, aunque constantemente se piense en ellos y a través de ellos. No respondiéndoles, para perderlos como interlocutores y para oscurecerlos como fuente en futuras generaciones. Los polemistas son uno de los hoyos del queso gris de la historia hegemónica.” (en Carrión, 235) El arte correo se conforma *otra* forma y *otro* medio para la distribución, discusión y debate sobre el arte contemporáneo, sigo a Yépez: “[el arte correo de Carrión] resulta estratégico para un proyecto más amplio: la revisión del experimentalismo reciente en pos de una radicalización de la escritura y las artes, que apunta a una crítica diagonal de lo estético y una subversión del orden social imperante.” (231) Si bien no podríamos pensar en Reyes la posibilidad de un rompimiento radical con el orden social, sí une a *Monterrey* y al arte correo una búsqueda radical de nuevas formas de conformación artística y textual.

Centraré esta parte del análisis en dos momentos del campo cultural: la década 1920-1930, época más prolífica del Reyes-poeta, década importante para la cultura nacional (para la construcción de la identidad nacional, en la que de manera nada tangencial interviene este Quirón⁴), y la crítica que aparece a partir de la publicación, primero, de su *Obra poética*, primera recopilación de sus versos, de 1951. Fácil enlistar, entregar la madeja enredada; hay que abrir las puertas del laberinto.

⁴ El crítico que ha puesto un importante interés en la obra alfonsina, y que se estará citando con frecuencia en este ensayo, Ignacio Sánchez Prado en sus ensayos reunidos en *Intermitencias americanistas* (UNAM, 2012) y a lo largo de *Naciones intelectuales* (Purdue University, 2009), analiza el peso que tuvo en la conformación de los proyectos alternativos de nación la obra alfonsina, cómo es que ésta (mucho más crítica que lo que su canonización ha permitido ver) ha sido conformadora de un discurso político e identitario ajenos o en franca oposición al oficial.

b. *Quirón en su isla*

Si he de ser sincero —cosa que, siendo sincero, no es algo que se dé mucho en los textos críticos—, nunca he podido entender cómo es que Quirón sabía cuándo pasar a recoger demiurgos que sus padres, divinos o mortales, dejaban en sus playas; ¿alguna deidad menor era enviada para informarlo, acaso lo leía en el movimiento de los astros o se paseaba con sus otros alumnos por todo el litoral? Lógica mítica, poco importa al fin y al cabo. Reyes la tenía más fácil. Con todo y su tragedia personal y las precariedades del primer exilio (ese en el que llegó a España sin nada y salió con la amistad de todos), con todo y que tardaría años en regresar a Ítaca, casi los mismos que Odiseo, Reyes tenía las cartas, y es por cartas que conoce de nuevo el mundo, este mundo al menos, que iba de Buenavista a San Antonio Abad, por cartas que venían con addenda: artículos, reseñas, críticas, libros, folletos, folletones y folletines. Uno de esos tantos artículos que lee con matasellos es una reseña de Xavier Villaurrutia sobre su libro *Huellas*:

En plena facultad productora y dueño, más que siempre, de sus finas percepciones de erudición y crítica, la aparición de un libro suyo de versos, en su mayoría de juventud, no puede menos de extrañar a quienes hemos seguido, paso a paso, el desarrollo lógico y cerebral de su obra: signo de la más alta firmeza. Y repetimos, nos extraña ya que no encontramos en él los caracteres personalísimos que recorren su labor. No es Alfonso Reyes un gran poeta, no lo fue tampoco en sus años mejores; sus poemas de entonces, repetidos en antologías y revistas, nos servían para recordar y amar al otro Alfonso Reyes que escribía ensayos perfectos y animados, que disertaba con fluidez no acostumbrada sobre motivos helenos, como glosaba letras latinas y sajonas, antiguas y modernas. (citado en Reyes/González Martínez: 391-2⁵)

Aunque se puede leer mucho más de Villaurrutia que sobre Reyes, esta reseña es tanto interesante como sintomática: *interesante* por la idea de poesía y de crítica que en ella expresa uno de los poetas críticos de (lo que será) Contemporáneos, *sintomática* porque deja ver una crítica mordaz a Reyes que para

⁵ El texto de Villaurrutia sería también publicado en Buenos Aires, en la revista *Proa* (“Los caminos de Alfonso Reyes”, mayo, 1925 n. X,), dos años después de su primera aparición en México (*La Falange*, julio de 1923); para cuando es leído en la prensa porteña, la que era una reseña de *Huellas* se convertiría en una semblanza de la biografía y la obra del regiomontano. El texto del que discuten Reyes y González Martínez hace referencia a su primera versión, mientras don Alfonso estaba aún en Madrid. Lo interesante del caso del texto villaurrutiano, además de la traspolación porteña y la constante actualización de Reyes sobre los movimientos en el campo cultural mexicano, es justamente la constante crítica a Alfonso Reyes que —confirma *Proa*— permanece vigente no importa tiempo ni latitud.

1950, momento en el que se habrá ya colocado definitivamente en el centro del campo cultural, sería impensable. La dura reseña de Villaurrutia puede ser leída desde dos posturas: desde el nombre de Reyes y desde la conformación del grupo detrás de *La Falange*.⁶

De sus maestros —Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos—, el grupo de jóvenes que conforma la revista,⁷ aprendió la necesidad de convertir la crítica en un deber más del literato: el poeta no puede ser sólo poeta, ir a tertulias, escribir crónicas que reciclará dentro de un par de años; la crítica forma parte intrínseca de su labor, de su conformación poética. De sus maestros ateneístas heredaron la necesidad de trazar una línea entre su generación y la que les antecede; así como los ateneístas, que junto con las lecturas que sus maestros modernistas hacían (Baudelaire, Schwob, De Quincey), tenían también a la mano a Platón, Virgilio, sor Juana y Góngora. El que los redactores y editores de *La Falange* decidan tomarse en serio su labor crítica (sus enseñanzas) es lo que permite apreciar esta mirada a la poesía alfonsina: en palabras de Jorge Cuesta (que redactará cinco años después, cuando la *Antología de la poesía joven de México* vea la luz), para honrar su escuela es necesario romperla, en el caso de esta reseña, hacer que la serpiente se muerda la cola. Sin embargo,

⁶ La relación que Reyes y los Contemporáneos tendrán a lo largo de años será mucho más compleja de lo que esta pequeña cita de Villaurrutia permite ver. Más que como grupo, fueron las correspondencias individuales, privadas (aunque no tanto, pues casi todos los epistolarios están ya publicados), lo que alimentó un diálogo y un trabajo colaborativo entre ellos. Si bien, por un lado, la correspondencia con Jaime Torres Bodet sería, dice Rosa García Gutiérrez, casi un trámite legal o una forma de mantener un contacto que valdría para legitimar su posición en el campo cultural —digo yo—; las cartas y la amistad que establecen Reyes y Villaurrutia es tan cercana y fraterna que incluso la cita de la reseña a *Huellas* entra en problematización, pues incluso este artículo le llega a Reyes también como addenda en una carta de Xavier y podría explicar, en parte, el comentario un tanto paternal en la carta de González Martínez. Durante los peores momentos de la polémica del 32, dice García Gutiérrez, Reyes “intentó reorientar la vocación literaria de Villaurrutia[;] le proporcionó un programa de actuación —viajar, salir de la patria, contactar con el mundo—, lo que debía entenderse en sentido real y también figurado”. (294) A lo largo de su artículo (que posteriormente será parte de su libro *Contemporáneos: la otra novela de la Revolución Mexicana*, Huelva, 1994) “Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes”, Rosa García Gutiérrez establece no sólo una genealogía de las exploraciones literarias, éticas y políticas de Contemporáneos, sino, también, las redes que éstos establecieron con la generación de los maestros ateneístas (más aún que la que les antecedería directamente, los “Siete sabios”). Aunque a lo largo tanto del artículo como del libro, su interpretación de “lo político” como una toma de postura definitiva en la palestra no concuerda con la misma que yo articulo, su lectura del diálogo y la relación dialéctica entre maestros y alumnos permite ampliar tanto lo que Reyes como Villaurrutia, Novo y Torres Bodet (los principales personajes que analiza) entienden como la agencia de lo literario en el discurso y en la conformación identitaria nacionales.

⁷ Grupo que más tarde conformará *Contemporáneos*, su primera revista y su primer intento de construir un proyecto intelectual estable, en el caso específico de *La Falange*, con un marcado continuismo del proyecto ateneísta, es decir, la defensa del hispanismo, la consolidación de una cultura nacional y una poesía y una crítica que vayan hermanadas: una “poética de la crítica”, si se me permite la etiqueta recién inventada.

Reyes toma con buen humor la reseña, incluso con un dejo de orgullo paternal —que no cancela una lectura un tanto paternalista, también—, a vuelta de correo se lee en una carta que le escribe a Enrique González Martínez un 2 de octubre de 1923:

Sus palabras, tan confortantes para mí, me llegan poco después de haber leído, precisamente, en *La Falange*, un articulito en el que Villaurrutia dice que no soy poeta, porque soy hombre culto. [...] Los jóvenes de mis días (¿se acuerda Ud., Enrique?) si algo censurábamos a los maestros de ayer era su incultura, su falta de disciplina, su impureza. (Reyes/González Martínez: 162)

Para leer esa misma reseña de Villaurrutia desde la perspectiva de Reyes —de su posición en un campo literario mexicano en el que ni siquiera está presente entonces— es necesario leer a otros, a sus cófrades y defensores, amigos y compañeros de generación y de armas, Pedro Henríquez Ureña escribe sobre el mismo libro de versos de Reyes, en 1927:

Al fin el público se convence de que Alfonso Reyes, ante todo, es poeta. Como poeta comienzan a nombrarlo las noticias casuales: buena señal. Buena para quienes largo tiempo defendimos entre alarmas la tesis en cuyo sostén el poeta nos dejaba voluntariamente inermes. (2001, 287)

El ensayo sobre la defensa de Alfonso Reyes-poeta le servirá luego al dominicano para hacer lo propio respecto a la labor de su generación, el Ateneo, una defensa, más bien, de la generación completa: su formación autodidacta y sus lecturas, sus hábitos y sus luchas, visto todo desde los ojos del poeta Alfonso Reyes, eso no lo olvida. ¿Por qué leer esto para leer a Reyes desde Villaurrutia? Porque para 1928, y desde un poco antes, los ateneístas son arrastrados dentro de la vorágine de una polémica que sacudió todo el sistema literario mexicano, y pensar en la posición de Reyes es trazar el mapa, la cartografía de todo un campo cultural, porque pensar en la situación de Reyes en ese momento es, también, hablar de exilios y diásporas.

Escribo “son arrastrados” porque, por su posición no sólo en el campo literario, sino en los juegos de poder político,⁸ el apoyo público de los ateneístas se torna instancia definitiva de legitimación: uno y otro bando, para defender sus argumentos, citaban a diestra y siniestra la obra ateneísta, usando a su favor la dialéctica con la que muchos ateneístas construían sus ensayos. 1932 es el punto de quiebre dentro de la consolidación de la posición de los intelectuales en el México posrevolucionario, en la polémica que corrió por todo ese año no sólo se discutía la función de la literatura dentro de esa sociedad que se asustó (y sufrió y sangró) al reconocer su imagen en el espejo, sino también algo un poco más aterrizado y cortoplacista: quién heredaría ese ce(n)tro que los ateneístas habían dejado vacante.

Ésta es una polémica que se desata tras la publicación, por parte del grupo de Contemporáneos, de la *Antología de la poesía joven de México*, en la que realizan, en conjunto, una revisión —claro, de acuerdo a sus propias guías estéticas, poéticas e ideológicas— de la tradición poética mexicana, la tradición del pasado inmediato de la poesía mexicana. Lo que los Contemporáneos hacen es eso: una revisión, una crítica a un *impasse* que leían en la producción literaria de su momento, y, al hacerlo, cimbran el sistema: revisar es cuestionar, cuestionar es dudar, dudar es reformar, y en una sociedad en la que lo que se buscaba era la consolidación, eso está mal visto, *muy* mal visto. A partir de 1928 y hasta la consignación de la revista *Examen*, dirigida por Jorge Cuesta, en 1932, esta polémica sería alimentada con artículos, antologías, revistas, ensayos y más polémicas —menores y alrededor de cosas

⁸ Para 1921 José Vasconcelos es nombrado secretario de Educación Pública, Antonio Caso es rector de la Universidad Nacional, Henríquez Ureña está dando clases en la universidad de Minnesota, Reyes está trabajando en Madrid junto con los grandes intelectuales, poetas y filósofos que fundarán las bases de su nombre una década después.

completamente ajenas a la literatura⁹. Como en la diplomacia, y eso lo conocía Reyes al derecho y al revés, cada acción tiene una repercusión, a veces, mucho mayor de lo que se tenía planeada (la diplomacia retando la física newtoniana), y es la publicación de un texto, “Discurso por Virgilio” (1930) en *Contemporáneos*, lo que convierte a don Alfonso en blanco tanto de críticas como de parafraeos, es ese discurso la desmedida reacción a su escritura, o es, mejor dicho, la recepción de ese discurso la desmedida reacción a su escritura.

El “Discurso...” es uno de los textos más manipulados por sus lectores: aparecen en él momentos en los que, sacado de contexto, podría leerse como una clara defensa del nacionalismo revolucionario (que es lo que hace con el texto Ermilo Abreu Gómez); otros, como apoyo incondicional del cosmopolitismo y las vanguardias (que es como lo cita Celestino Gorostiza¹⁰). Sin embargo el “Discurso...”, pensado como tal en honor de un congreso mundial de estudios virgilianos que se llevaría a cabo en México, es un texto en el que Reyes plantea no sólo su afiliación a los estudios clasicistas y la función que cumple el estudio de las Humanidades en un Estado en proceso de reconfiguración; para lo que también le sirve a Reyes su “Discurso...” —y aquí se engarza con mi lectura de su obra poética— es para plantear preguntas serias sobre el cómo pensarnos *mexicanos* desde la universalidad:

Así, cuando se habla de la hora de América [...] no debemos entender que se haya levantado un tabique en el océano, que de aquel lado se hunde Europa comida de su polilla histórica, y de acá nos levantamos

⁹ Para el año en el que se condena la cancelación de *Examen*, la polémica “nacionalista” se había desviado hacia una discusión que, aunque mantenía el ataque sin cuartel contra *Contemporáneos* —al menos los pocos que quedaban identificándose con el grupo—, giró hacia la descalificación ya no por la exploración estética y poética, sino por ataques personales que ampliaban casi “sin querer” a su literatura, por ejemplo, un par de críticos defensores de la literatura Revolucionaria (así, con mayúsculas) nombran la suya como una literatura masculina, mientras, la cosmopolita, la de *Contemporáneos*, es literatura femenina. La lógica del ataque resulta bastante transparente: aquellos que dañan la imagen del Hombre revolucionario mexicano, no pueden tener lugar en la palestra mientras se discute la conformación de la identidad poética, política, incluso histórica de México. El diálogo se tornó diatriba, Jorge Cuesta terminó en la cárcel y *Examen* desapareció con la sentencia de un juez que, quizá sin saberlo, sellaría también la suerte de una polémica que encaminaría toda discusión entre escuelas poéticas que le seguirían.

¹⁰ Guillermo Sheridan en *México en 1932: la polémica nacionalista* hace una recopilación de los textos hemerográficos que configuran el cuerpo de la polémica. De ellos (y del ensayo introductorio que acompaña los textos) parte mi interpretación de la situación de Reyes, que va de la mano de los ateneístas.

nosotros, florecientes bajo una lluvia de virtudes que el cielo nos ha ofrendado por gracia. No[:] hora de América, porque apenas va llegando América a igualar con su dimensión cultural el cuadro de la civilización en que Europa *la metió de repente*; porque apenas comenzamos a dominar el *utensilio* europeo. (XI: 171, el énfasis es mío)¹¹

Algo hace Reyes en este “Discurso...” que no es tocado por ninguno de los bandos en polémica: plantear la idea de que *América* ha sido impuesta a América misma, es decir, la idea de *América* ha sido “metida de repente” dentro del continente y, al hacerlo, ha sido introducida al mundo occidental, a la cultura europea; hoy en día, dice Reyes, el americano (el latinoamericano es más bien a quien él se refiere¹²), se ha percatado del tinglado, de la tramoya detrás de su propia imagen, esa estructura, ese “inconsciente colectivo” (si se me permite el jungismo), asimilado a base de repetición y repetición y repetición, es aquel “utensilio” que este hombre está dominando y con el que está regresando las naves. Lo que aquí hace, lo que está señalando es algo mucho más subversivo para la completa cultura occidental que lo que una “simple” polémica nacionalismo-cosmopolitismo estaba apuntando, lo que aquí apenas esboza Alfonso Reyes es lo que en los años setenta será la gran teoría de “la idea de América”, que propulsarán José Gaos, Edmundo O’Gorman y Leopoldo Zea, lo que aquí hace Reyes

¹¹ Las citas de la obra de Reyes están tomadas de sus *Obras completas* (con excepción de aquellos casos en los que se mencione lo contrario). El numeral romano marca el tomo de las *OC*, el arábigo el número de página del tomo.

¹² Un poco “políticamente incorrecta” la distinción, sin embargo el tema de Estados Unidos como invasor cultural es importante para la generación ateneísta, particularmente para Reyes y Henríquez Ureña, que promovieron entre sus pupilos y en su ensayística una franca oposición a todo lo que, para ellos representa el vecino país del norte (y tras sus lecturas no sólo de Rodó sino de Martí y otros conformadores del latinoamericanismo de finales del s. XIX y los albores del s. XX).

es, justamente, poner en duda los conceptos mismos con los que nos definimos: si *América* es una imposición, si ser “americano” es una idea artificial, ¿qué estamos discutiendo sobre artes nacionales?¹³

Reyes seguiría siendo arrastrado a las polémicas, a esta polémica y tantas otras; siempre diplomático, trataba de quedar bien con todos, como la experiencia de quien escribe lo sabe (y, lo más seguro, será confirmada por la de quien lee), eso no podía ser así: las interpretaciones y lecturas de sus ensayos y artículos sirvieron de armas para ambos bandos; sin embargo, con todo y que constantemente trataba de agradar a todos, en “Atenea política”, una conferencia leída en Río de Janeiro en 1932, escribe: “Unificar no es estancar: es facilitar el movimiento. Unificar no es achatar las cosas haciéndoles perder su expresión propia, sino establecer entre todas ellas un sistema regular de conexiones.” (XI, 184) Siempre impulsor de la idea de entrar de lleno al “banquete de la civilización”, lo que Reyes defiende es un arte que rebasa fronteras ideológicas, genealógicas y geográficas, un arte que establezca “un sistema de conexiones” entre toda la gran cultura humana, parafraseando a Terencio, para que nada de lo humano nos sea ajeno.

Enhorabuena, dice Henríquez Ureña, que haya quien siga llamando a uno de nosotros “poeta”. Con todo y que aquella reseña que ha quedado un poco lejos sea un texto panegírico de la poesía alfonsina, algo aparece entremezclado: “el poeta [Reyes] nos dejaba voluntariamente inermes”: a don Alfonso no le preocupa o no le ocupa construir su nombre, reafirmar su fama. Más bien no le ocupa en

¹³ Andrés Kozel a lo largo de diversos textos y en el libro *La idea de América en el historicismo mexicano: José Gaos, Edmundo O’Gorman y Leopoldo Zea* (El Colegio de México, 2012), examina las relaciones, distancias y caminos semejantes y divergentes que tomaron estos tres pensadores para construir su idea de América. Si bien Alfonso Reyes es apenas una mención en el trabajo de Kozel, su lectura de la conformación de estas formas de pensar el conflicto latinoamericano (o hispanoamericano, dependiendo de a quién se lea) permite ampliar un poco su esfera hacia el trabajo latinoamericanista de Reyes, de modo que Kozel en un adelanto de *La idea de América...* presentado en el *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*: “Lejos de haberse agotado, los debates en torno a la modernidad, y, muy especialmente, al problemático vínculo entre la entidad América Latina y la experiencia dominante de modernidad, conservan, en circunstancias nuevas, toda su vigencia. ¿Cómo estimamos al mundo que nos es contemporáneo? ¿Qué lugar ocupa en esa estimación la entidad histórico-cultural América Latina? ¿Cabe pensar, todavía, que una constelación de valores más o menos apreciables está de alguna manera conectada a una entidad histórica particular? ¿Puede (o pudo — ¿puede aún...?) una entidad particular como América Latina ofrecer algún tipo de mensaje a un todo en eventual descomposición?” (109) Más que llevar esta lectura a la conclusión nada productiva de quién “comenzó” a construir este motivo, la inclusión de Reyes dentro de la tríada que analiza Kozel permitiría ampliar e incluso problematizar esas mismas construcciones de América Latina, pero en particular de México, del México posrevolucionario.

el sentido que Henríquez Ureña hubiera querido —redactar jaculatorias, iniciar polémicas, defender su poética a capa, tinta y espada—, los deja solos e “inermes” para defenderlo de la andanada de críticas que no lo toman en serio como poeta, de esa misma crítica que desestima el trabajo del Ateneo hacia dentro de ese México aún traumatizado. Y es que Alfonso Reyes, contrario a la idea de Henríquez Ureña, nunca se consideró poeta, sí, escribía poesía (y mucha), pero nunca se situó en el campo literario como un hombre de versos, no es un Octavio Paz o un Jaime Torres Bodet, no defiende sus versos porque, aunque reconoce la seriedad de su trabajo, también se lo toma a juego, escribe como prólogo a *Cortesía*, un poemario construido con y por versos de ocasión y de puro contento:

Hoy se ha perdido la costumbre, tan conveniente a la higiene mental, de tomar en serio —o mejor, en broma— los versos sociales, de álbum, de cortesía. Desde ahora te digo que quien sólo canta en do de pecho no sabe cantar; que quien sólo trata en versos para las cosas sublimes no vive la verdadera vida de la poesía y de las letras, sino que las lleva postizas como adorno para las fiestas. (X, 240)

¿Tomarse en serio la sacra labor poética, del puro poeta puro? No gracias, *compermiso*.¹⁴

¹⁴ Hace falta un vistazo a la representación del poeta en la literatura mexicana, pero si hay algún tipo de constante es que el poeta que no se comporta como tal (lo que sea que esto signifique) no es tomado en serio por la crítica: desde Reyes hasta José Emilio Pacheco, pasando, incluso, por Efraín Huerta y Rubén Bonifaz Nuño —por hablar de los poetas cuasi-canónicos que no se lo tomaron muy en serio—, el callado desprecio crítico a su obra, ¿tendrá algo que ver con cómo construyeron su propia imagen? Tema de una tesis completa, dejo la pregunta al aire. Respóndase a gusto.

c. *Quirón en los cielos*

Dice el adagio que matrimonio y mortaja del cielo bajan, y una flecha impregnada de la sangre de la Hidra le cayó de los cielos al centauro, vía el arco de Heracles. Viendo la muerte como única salida posible al envenenamiento, Quirón le cede su inmortalidad a Prometeo —que no tardaría en ser encadenado por esparcir el fuego entre los hombres. En vista del “error” de su hijo, y porque no sólo por su muerte se lo merecía, Zeus tomó su figura y la elevó a los cielos, al Zodiaco, y lo convirtió en Sagitario.

Para 1950, Alfonso Reyes está dedicado a una cosa y a una cosa sola: la recopilación de su obra. Es él quien comienza la edición de sus *Obras completas* y traza un plan de trabajo que aún no se ha terminado de cumplir; para la década del cincuenta, don Alfonso ha sido elevado a los cielos y su peso y su lugar en el centro mismo del campo literario está fuera de toda duda, de toda crítica o reseña, es una constelación y sólo está en nuestras manos, podrían haber dicho entonces, poner ojo al telescopio y trazar su figura en la bóveda celeste.

Es el regreso del hijo pródigo, de este Ulises que sí fue reconocido por el reino todo tras su embajaduría en Brasil y Argentina, tras su actuación en pro de los exiliados españoles. Reyes está en el centro, en el centro del CENTRO: su relación con los intelectuales españoles en el exilio (de los españoles exiliados y de Reyes cuando estuvo en el exilio, que aquí la ambigüedad semántica es fortuita) le permitió entrar en negociaciones con los gobiernos mexicanos para que configuraran una política cultural que los incluyera, que fomentara la fundación de instituciones culturales como el Fondo de Cultura Económica, el Colegio Nacional, La Casa de España (que luego, por cuestiones de corrección política se llamaría El Colegio de México)... Sí, no sólo dependió de Alfonso Reyes, pero como escribiera él mismo en “Los héroes y la historia”: “nadie confunde al héroe con el mero

testigo” (IX: 354); como uno más de los argonautas, llegó hasta y se vistió con el vellocino de oro. Sus *Obras completas* son, en cierta medida, crónica y épica de su propia odisea.

En la década de los cincuenta, se termina de consolidar el monumento alfonsino; de las críticas, ensayos y reseñas que se recuperan en *Páginas sobre Alfonso Reyes* rezuma un discurso que, comenzando como crítico y exigente de sí mismo, se fue institucionalizando hasta tener, hoy en día, un coro (ya no en el sentido helénico del que tanto escribiera Reyes) que se va en palabras huecas y alabanzas que, de tan repetidas, se antojan fingidas. Es en esa década que comienza un ejercicio, pareciera, contradictorio: está una crítica seria y exigente (que centraré en la figura de Fernández Retamar y un breve artículo publicado originalmente en *Orígenes*, en 1952), y una crítica esteticista, reductoramente esteticista, que de a poco va limando las esquinas, “sanitizando” la figura que Alfonso Reyes ocupará en el canon nacional (para la que usaré una reseña de Eugenio Florit, publicada en la *Revista Hispánica Moderna*, en 1955).

Escribe Roberto Fernández Retamar:

La obra completa [de Alfonso Reyes] se ve como la vida de esos héroes de la tragedia griega —a los que tanto ama— que, en vez de dejar huellas, son gobernados por éstas [...]. Ya está en *Huellas* lo griego, que abrirá dura flor en *Ifigenia cruel*; el amplio y esencial trasfondo español; la exactitud francesa; y finalmente algo que habría que llamar lo americano envolviéndolo todo [...]. En hombres como Reyes *queremos sentir la sustancia del americano en la nítida conciencia de esta ausencia*—tierra, fondo necesario—; y en el devorar insaciable de formas y culturas. (376-7)

Profundo lector de Reyes, Retamar se da cuenta de lo que hace a lo largo de su obra; este “articulito” es más un brevísimo recuento de la impresión dejada en Retamar de la obra alfonsina, pues en él descubre no sólo a un gran escritor y crítico, sino a uno de los fundadores de la tradición de *pensar* América, a uno de los continuadores de José Martí y de José Enrique Rodó.

Mientras, se podría decir que dentro de la misma línea del americanismo, Eugenio Florit escribe para hablar de la “mexicanidad” de Reyes:

Insistamos en que “lo americano”, “lo mexicano”, “lo cubano” no consiste, no puede, no debe consistir en lo exterior, por muy hermoso de símbolos y adornos que sea; *lo esencial está en el fondo, en el acento*. Ese acento tan difícil de definir, pero tan fácil de apreciar, que distingue a un Díaz Mirón y a un González Martínez, dentro de su país; o que distingue a ellos, y al propio Alfonso Reyes, de un isleño, de uno de los míos... (505, en ambas citas, el énfasis es mío)

Los dos hablan de un americanismo evidente dentro de la poesía alfonsina —ambos textos fueron escritos en derredor de la *Obra poética*, publicada en 1952—, pero mientras para Retamar ese americanismo está en que no aparezca, en la universalidad de la cultura que tanto aboga Reyes en sus escritos, para Florit está en aquello fácil de apreciar (aunque no del todo definible), en lo que distingue y diferencia.

La esterilización de la figura de Reyes, de la obra de Reyes, está en las pequeñas diferencias entre estas dos lecturas: entre el hombre de letras (pre)ocupado en la conformación de una ontología y una cultura nacionales y panamericanas, que parte de la occidental completa, para borrar fronteras y diferencias, y la del mexicanista, helenista y “polígrafo”, la del hombre de mil libros y mil historias. En los cincuenta —basta leer buena parte de lo que aún hoy en día se produce alrededor de la figura del regiomontano— triunfó la imagen que lo entierra en la Rotonda de los Hombres Ilustres, y no la que, como hace Retamar, piensa en él como un escritor y pensador subversivo, revolucionario a su propia manera.

Lo que ocurre veinte años después de que fuera arrastrado a la vorágine de las polémicas nacionalistas no difiere mucho, pareciera: su obra es interpretada de acuerdo a una agenda clara.¹⁵ Entonces, sin embargo, ocurre un fenómeno un tanto diferente: mientras en los treinta la figura de Reyes y los ateneístas fue utilizada como moneda de legitimación, pues como valor vivo puede ser

¹⁵ En eso no puedo decir que ocurra de un solo lado. Fernández Retamar fue un poeta y crítico cubano comprometido con la revolución socialista de su país, desde *Orígenes* en un principio y junto con un nutrido grupo de intelectuales, conforman las bases identitarias, ideológicas y culturales de la Cuba socialista. Por otro lado, Florit, otro cubano, escribe desde un modernismo tardío tanto en la crítica como en su poesía, ¿cuál es la intencionalidad de Florit de escribir una reseña a Reyes recogiendo sus elementos más conservadores (o citando lo que él considera sus momentos acentuales)?, sigo sin saberlo.

fácilmente mercado, hasta falsificado (con la descontextualización de las citas de sus obras, por ejemplo), en ese momento, ya pieza de monumento, la obra alfonsina depende de la interpretación y no de su viva voz, es decir, la lectura de los otros, no su actuar en el campo literario, no la publicación. En buena medida, la canonización de una obra significa matarla, construir un discurso oficial a su alrededor que cancela las diferencias y se centra, como con las “identidades nacionales” oficiales, en lo externo y lo fácilmente apreciable: Reyes polígrafo.

Ignacio Sánchez Prado escribe, ya en 2012:

una lectura de Reyes en nuestros días debe por necesidad resistir el gesto *maudite* del crítico, esa constante confusión entre el acto de romper con la monumentalización y la necesidad edípica de matar al padre. Ciertamente, se podría presentar de nuevo a Reyes como un caudillo cultural, cuyo reinado incluyó su rol de padre simbólico de la vanguardia mexicana en los años 30 y de príncipe de las instituciones culturales en los años 40 y 50. No obstante, ese enfoque no sólo ha agotado sus posibilidades críticas, sino que es sintomático de una crítica cuya obsesión por la institucionalización deja de lado constantemente al texto. Por ello, me interesa proponer a un Reyes “menor” [un Reyes poeta, en mi caso particular.], un autor que, pese a la centralidad de un puñado de sus textos, sigue siendo una rama periférica de la genealogía literaria mexicana. (2012, 96)

Hago propias las palabras de Sánchez Prado: es necesaria una crítica que sí, tome en consideración la posición privilegiada y de poder que tenía Alfonso Reyes, pero que no por ella misma cancele toda posibilidad de lectura. Esta forma de leer al Alfonso Reyes “menor” parte de, primero que nada, contextualizar la producción alfonsina, en su tiempo y en el peso que tiene su producción como totalidad —porque Reyes construye sus *Obras completas* para ser leídas, para que, como agentes dentro del campo cultural una vez que él, como hombre, ya no esté para continuar el diálogo— dentro de “la genealogía literaria mexicana”. Al mismo tiempo, ya lo dice Sánchez Prado, fuera y en el centro, la figura de Reyes se construye desde contradicciones críticas (de lectura crítica, de monumentalización crítica): es el “destino ideal” de cualquier agente dentro del campo cultural mexicano, sin embargo se ha hecho de lado la discusión sobre qué fue conformando, texto a texto, edición a edición, embajada a embajada, ese mismo destino: Jaime Torres Bodet, Octavio Paz, incluso agentes contemporáneos como

Enrique Krauze han buscado emular el monumento alfonsino, ¿pero cómo leer a Reyes fuera del monumento, o, más bien, cómo fue construido ese mismo monumento? Para estudiarlos no es necesario dinamitarlos, es urgente —eso sí— explorarlos.

2. PROFECÍAS QUIRÓNICAS

a. *Del ensayo al verso, y visceversa*

Avezado en el estudio de los cuerpos celestes, Quirón era capaz de ver en las estrellas lo que podría llegar a ser o lo que está siendo. Las artes de la adivinación y la capacidad de ver hacia el futuro sólo a través de sus ojos le permitía guiar el camino de héroes y naves, de entrenarlos para enfrentar ese sino, o convencerlos de seguir otro rumbo. La construcción de la Utopía no estaba en sus manos, pero sí pasaba por su palabra.

Sin duda es peligroso cambiar de géneros: pasar de un discurso ensayístico que, aunque heterogéneo y poco ortodoxo el alfonsino, se ha considerado siempre como ejemplo de argumentación clara; a la poesía que es, en su misma esencia —al menos eso es lo que ha repetido una y otra vez la teórica de los géneros— está siempre abierta a múltiples interpretaciones, a una diversidad *demasiado* amplia como para articular desde ella una lectura de la obra completa de Alfonso Reyes. Sin embargo, el salto tiene que hacerse, bajo la suposición de que dentro de la última, se articula un discurso crítico hacia la producción literaria completa de Alfonso Reyes; como una entrada en acción en relación directa con la sociedad y desde la “inteligencia”, que, como Reyes mismo propone en “Notas sobre la inteligencia americana”: “está más avezada al aire de la calle; entre nosotros no hay, no puede haber torres de marfil.” (XI: 86) Esta intuición de que la heterodoxia en el acercamiento a los géneros de Reyes podría estar diciendo más de lo que podemos incluso dejarnos leer, existe ya en Rafael Gutiérrez Girardot, quien escribiría el prólogo a la edición de la Biblioteca Ayacucho de *Última Tule y otros ensayos* (1991), lo cito *in extenso*:

En la obra de Alfonso Reyes, los géneros que se fusionan en los ensayos parecen volver a adquirir su autonomía[...]. Pero esta reaparición de los géneros de forma autónoma no contradice su función en la prosa ensayística, es decir, no pone en tela de juicio la unidad de la obra de Alfonso Reyes. Antes por el contrario. Quien no conoce por la praxis los géneros, difícilmente puede fusionarlos. Esto no quiere decir que Alfonso Reyes procedió sistemáticamente, es decir, conocer los géneros antes de fusionarlos. Si así lo hubiera hecho, el resultado de la fusión y de la praxis habría sido postizo, de espíritu burocrático. Ese

procedimiento, que no es realmente sistemático sino programático y que sólo sustituye con la pura constancia lo que no posee el cerebro, es ajeno a la disciplina intelectual y a la facultad artística de Alfonso Reyes. Pues si él decía “entre todos lo hacemos todo”, es decir, afirmaba una simultaneidad, practicaba esa simultaneidad en lo que él llamaba, para caracterizar su obra, “promiscuar en literatura”. La praxis de los géneros autónomos iba paralela con su fusión, es decir, en la medida en la que la que practicaba la literatura la praxis generaba su superación. (2014: 97-8)

Si bien el objeto central para Gutiérrez Girardot es el ensayo, es más bien la praxis literaria y, con ello, un *ethos* de escritura y lectura desde Latinoamérica, lo que permite pensar en un Alfonso Reyes plenamente y universalmente “promiscuo” en literatura.

El ejercicio poético, entonces, podría parecer más como subproducto, o como desvío en un camino que propone el despertar de una conciencia crítica y el descubrimiento de nuevas maneras de pensar la literatura desde campos que, entonces, le eran totalmente ajenos.¹⁶ Bajo esta cadena de prioridades, el trabajo académico y diplomático también tendría que formar parte de la consolidación de esta “inteligencia” en formación, ¿pero lo poético?

No por el retruécano de forzar fuentes y citas para adaptarse a la hipótesis, cabría pensar que la labor poética de Alfonso Reyes responde a diferentes circunstancias, es disparada por otros factores que aquellos a los que tradicionalmente denominamos “poéticos”. Transcribo una cita, un tanto larga, de su ensayo “Jacob o idea de poesía”, incluido en *La experiencia literaria* (1941):

El artista llega a la libertad ciertamente; *produce libertad (o mejor, liberación)* como término de su obra, pero no opera en la libertad; hace corazón con las tripas: es un valiente. Y como en la Edad Media llamaban “cortesía” al gay saber, aquí podemos travesear con otra frase hecha, y declarar una vez más que, también para el caso del poeta, “lo cortés no quita lo valiente”. El ser poeta exige coraje para entrar por laberintos y matar monstruos. Y mucho más coraje para salir cantando por mitad de la calle sin dar explicaciones, en épocas como la nuestra en que la invasora preocupación política —muy justa en sí

¹⁶ A lo largo de toda la ensayística alfonsina están entrelazados con la esfera literaria elementos que van desde la física cuántica y la einsteiniana hasta la economía, sociología, antropología y, valga la anacronía, los estudios culturales. Un botón de muestra de esta multiplicidad de discursos que, para Alfonso Reyes entonces (y para nosotros, hoy) tenían que figurar dentro del conocimiento del crítico si buscaba una lectura profunda del texto al que se enfrentaba. Este deber no era sólo para el crítico, pues armar una conciencia crítica de la posición política e ideológica del americano también era necesario, para ser, en toda la expresión de la palabra, americanos. Un botón de muestra de esto es una conferencia, de 1944, “Posición de América”, de donde tomo el párrafo de cierre: “El puro saber de salvación nos convertiría en pueblos postrados, de santones mendicantes y enflaquecidos; el puro saber de la cultura, en sofistas y mandarines; el puro saber del dominio, en bárbaros científicos que, como ya vemos, es la peor especie de barbarie. Sólo el equilibrio nos garantiza la lealtad a la tierra y al cielo. Tal es la incumbencia de América.” (XI: 270)

misma— hace que la palabra “libertad” sólo se entienda en un sentido muy limitado y muy poco libre. (XIV: 101-2, el énfasis es mío)¹⁷

No resulta gratuito el nombre del ensayo: Jacob, en el Génesis, peleó contra un ángel que se le apareció en sueños y lo venció, tras lo que Yahvé lo nombra el cimero de su pueblo. La poesía, para Reyes, es ese Jacob que tiene que confrontar realidades, complejidades y sinsabores, que debe reconocer en sueños a lo que se enfrenta para que, ya en la realidad, pueda hacer algo que rebase sus propios límites: que rebase la palabra, que rebase el verso, que rebase el poema y la poesía misma, pues es el artista el que “produce libertad (o mejor, liberación)”. El texto, que comienza como una disquisición sobre las formas y metros dentro de la poesía que le es contemporánea, le permite tocar dos temas que le son urgentes, casi obsesivos a Reyes: la función y la responsabilidad que tiene la poesía en la sociedad y la idea de “libertad”; una idea de libertad —ya sin las comillas— que, entrelazada con la responsabilidad ética que tiene el poeta con la palabra y la sociedad, no puede ser sólo entendida como libertad política o libertad creativa (extremos que, aunque se tocan, para Reyes están en diferentes planos de acción), sino como un muy complejo término que se busca a través de la palabra y de la labor del poeta: no es la verdad o el trabajo el que nos hará libres, es la poesía (pero, y no es menor esta aclaración: no es el poeta el que libera, es la palabra). Otra cosa hace Reyes en este ensayo: vincular su producción ensayística con la poética, cierra el texto con la siguiente frase: “El arte es una continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores. Lucha con lo inefable: ‘combate de Jacob con el ángel’, lo hemos llamado.” (XIV: 103) Ernesto Mejía Sánchez, editor del volumen, pone, como nota al pie, una referencia cruzada con el tomo de la *Constancia poética*, un poema, “Jacob”, escrito en 1925:

¹⁷ *La experiencia literaria* se publica en 1941, y reúne ensayos publicados en la cercanía de ese año. Un poco de contexto histórico europeo es necesario para, también, pensar otra posible lectura del diálogo que está teniendo Reyes con la palabra “libertad”, con el acto de *liberación* y con la labor ética y política del poeta. Si bien no experimenta en carne propia la Segunda Guerra, está al tanto detalle a detalle de lo que ocurre a partir de la nutrida correspondencia que mantiene con la intelectualidad europea. Es 1941, también, el año en el que Estados Unidos entra oficialmente a la guerra, es el año, entonces, en el que la definición de “libertad” a nivel global se va cerrando al “American way of life”, al producto que EUA busca “defender”, faltaría poco para que comenzara la Guerra Fría y las discusiones sobre la “libertad” en la poesía fueran girando hacia un debate ideológico a veces no tan claro como generalmente pensamos que ocurrió.

Noche a noche combato con el ángel,
y llevo impresas las forzudas manos
y hay zonas de dolor por mis costados.

Tiemblo al nacer la noche de la tarde,
y entra sed de cuchillo por mis flancos,
y ando confuso y temeroso ando.

Quiere correr a consunción mi sangre
y aunque sé que en su busca me deshago,
otra vez lo persigo y lo reclamo.

Bajo las contorsiones del gigante,
aúllo a veces —oh enemigo blanco—
y dentro de mí mismo estoy cantando.

¡Oh sombra musculosa, oh nube grave!
Derrótame una vez para que caiga,
o de una vez rómpeme el pecho y ábreme
entre los dos reflejos de tu espada. (X: 113-4)

Cuando se lee este poema sin haber leído su ensayo hermano, uno pasa distraído la mirada por los versos, “otra versión del mito de Jacob”, se piensa; métrica interesante, rima más que curiosa, versos que se quedan rondando y que vale la pena de subrayar. Siguiendo. Mejía Sánchez tiene un buen ojo para darse cuenta de la correlación entre estas dos piezas, porque las correspondencias (con todo y que son géneros diferentes, y que la poesía por su misma construcción permite múltiples lecturas) están más allá de lo casual. Todo comienza, quizá todo se hace más evidente, si dejamos de pensar en el “yo poético” como Alfonso Reyes o como Jacob y movemos ese significante hacia la palabra, que, como Jacob mismo, es elegida para ser (para hacer) algo más que sólo su representación terrena, de la misma forma, también, en la que en el ensayo, Reyes considera que el metro y la forma de la poesía están en ella para algo allende academicismo o formalidad: “el arte opera siempre como un juego que se da a sí mismo sus leyes, se pone sus obstáculos, para después irlos venciendo” (XIV: 100), la palabra va venciendo esos mismos obstáculos, que “en su busca [se] desha[ce]”, la disquisición que hace Reyes en el ensayo sobre lo amplía que en realidad es la idea de “libertad” para la poesía completa no cancela su

función política y revolucionaria, o, maticemos un poco, su clara función crítica: “en cuanto [que el artista] es animal político, muy bien puede que al mismo tiempo traiga su puñal de Harmodio envuelto en flores: lo cortés no quita lo valiente.” (XIV: 102) Está en manos del poeta la palabra, y éste no opera en libertad, pero a través de ella, de la palabra y de lo que hace con la palabra es que puede “producir libertad (o mejor, liberación)”, desde la palabra misma, o siendo la palabra misma, canta Jacob: “bajo las contorsiones del gigante, / aúllo a veces —oh enemigo blanco—/ y dentro de mí mismo estoy cantando.” Más que mostrar correlaciones entre poema y ensayo, lo que pretendo visibilizar es el doble juego que realiza Alfonso Reyes, que es capaz de reconocer que un mensaje, un discurso como el que se va convirtiendo en motivo visible a través de su ensayística, aparece no sólo como elemento incidental en su poesía, pues también lo articula. Leer los dos “Jacob” (el poema es de 1925 y el ensayo de 1933) sin poner atención al otro merma su lectura, no es una adaptación o un transvase de géneros, lo que Reyes hace es una hibridación, un trabajo desde múltiples plataformas para hacer evidente un discurso alternativo no sólo de la ética del escritor o de la función de la palabra dentro de esta sociedad que se sigue configurando y perfilando a sí misma, sino un constructo político e ideológico completo.

c. *La utopía poética*

Algo curioso ocurre con la crítica poética que tiende a “marfilizar” (permítaseme el neologismo) el posicionamiento político en la poesía: o el poeta es completamente comprometido o utiliza la poesía como un objeto de escapismo, pues simplemente no le preocupa la situación política del país. Los proyectos alternativos, que no entran dentro de las categorías “etiquetables” con las que se ha periodizado y categorizado el pasado poético mexicano, es decir, que no están dentro de los polos Huerta-Paz para el siglo XX, generan ruido y se pierden dentro del Todo de la Historia de la Literatura. Mundo éste de grises más que de blanco y negro, tomo las palabras de Jorge Aguilera López:

Ni el Modernismo, ni Contemporáneos, ni Octavio Paz pudieron desligarse de la impronta histórica, así sea para desecharla. Reconocer que la literatura mexicana [...] tiene un trasunto histórico no es negarle desarrollo; por el contrario, significa una comprensión más cabal de ese carácter y especificidad. Si colocamos en el horizonte este espacio de significación, sin duda ganaremos en profundidad al momento de interpretar la historia de la literatura mexicana, y en particular de nuestra poesía. (34)

Jorge Aguilera lleva agua hacia su molino, esta cita proviene de su tesis de maestría en la que hace una muy fina lectura de la poesía de Enrique González Rojo Arthur desde los presupuestos de la literatura social, desde, particularmente, la poesía social. Recupero el comentario —que es el cierre de su primer capítulo— para hacer ver que esa percepción cerrada y poco inclusiva de la poesía “estetizante” respecto a la social no sólo afecta a la segunda, sino que vuelve maniqueísta a la primera, pues, como la social, se forma en y desde un campo cultural y una sociedad determinadas, tanto Efraín Huerta como Octavio Paz crecieron en la misma sociedad, se desarrollaron como poetas dentro de la misma sociedad y publicaron, se relacionaron, y polemizaron en el mismo contexto, su poesía difiere, su acercamiento al campo cultural difiere, sus ideas de cómo debe ser el poeta y qué debe hacer el poeta no son las

mismas, de acuerdo, pero por distintas no se cancelan ni se pueden comparar, el tomar lados inmediatamente subordina el “bando” no seleccionado.¹⁸

El de Alfonso Reyes no es un “bando” definible o trazable, y desde ahí comenzamos con problemas. Desde el primer apartado de esta tesis he venido hablando de que el suyo es un proyecto alterno al oficial, diferente a la construcción “mestizante” de la cultura mexicana que desde el gobierno obregonista propuso (y cristalizó) José Vasconcelos, diferente a esta especie de *tabula rasa* que se estaba proponiendo en América Latina toda para la década de los veinte. Era una preocupación de Reyes no sólo el “estado de la cuestión” mexicano y latinoamericano, sino la construcción de una visión que rebasara esas fronteras y generara una conciencia crítica de la cultura americana que no estuviera en contraposición con la cultura europea ni que fuera mero transvase de ésta en suelo americano. Escribe Ignacio Sánchez Prado: “El pensamiento latinoamericano, nos enseña Reyes, no debe ser una aceptación ciega de la marginalidad impuesta por el colonialismo, sino asumir ese carácter radical que la modernidad europea nos confirió a su pesar y utilizarlo para la construcción de una misión política que constantemente se construye desde la emancipación.” (2012: 82)

La emancipación a través de la palabra y el conocimiento. Es fácil, desde el punto de vista de nuestro presente, tachar la visión esperanzadora (pero no por ello menos crítica) de la fe en las humanidades y la inteligencia americanas alfonsina había sido, hasta hace poco, la constante. En una

¹⁸ La dicotomía de la poesía social y la estetizante se emparenta mucho con la poesía “que sí se entiende” y con la que no, sobre la que Gabriel Zaid, en *Leer poesía*, escribe: “paradójicamente, resulta que los profesores leían con más cuidado y acababan entendiendo más la [poesía] que ‘no se entendía’. Les daba ocasión de pedir becas, investigar y organizar toda una industria hermenéutica. En cambio, la poesía que ‘sí se entiende’ los toma desprevenidos.” (181) Este debate sobre la literatura social y la estética, esta división dicotómica, en buena medida —dice Jean Franco en *Decadencia y caída de la ciudad letrada* (2003)— es una división ideológica y política que no tiene tanto que ver con *lo escrito* como con *quien escribe*, la cito *in extenso*: “Nicola Miller sostiene con razón que ‘los intelectuales hispanoamericanos se definen en los términos establecidos por el Estado, sea en oposición o en apoyo’. Se inclina a pensar que la influencia de los intelectuales ha sido exagerada, pero como no tiene en cuenta los textos literarios, se le escapa el hecho de que la ficción y la poesía dejaron su impronta en el pensamiento político. Con solo mencionar el Macondo de García Márquez, la gente comprendía que se hablaba de un territorio liberado. La obra de Borges ha sido una mina para sociólogos, politólogos y críticos culturales [...]. Gaspar Ilom, nombre del protagonista de la novela de Asturias *Hombres del maíz*, fue adoptado como sobrenombre por la guerrilla. El subcomandante Marcos de los insurgentes zapatistas del Estado de Chiapas cita a Eduardo Galeano y hace frecuentes referencias a textos literarios.” (16-7)

crítica que busca siempre renovarse, cuyo único fin parecieran la novedad y la nunca alcanzada “modernidad”, es necesario recordar a José Gaos:

La concepción moderna de la verdad, como serie indefinida de novedades que hay que averiguar, ha traído la idea de incluso objeto de un deber moral, la novedad de la producción intelectual, de que una obra que no aporte nada nuevo no merecería publicación, ni siquiera composición. Y así los modernos han acabado por desvivirse ante todo por la originalidad —aun a costa de la verdad. Verdad original, miel sobre hojuelas; pero verdad sin originalidad de ninguna manera. (52-3)

Regreso a don Alfonso y un extraño poema suyo que rompe esta idea de la vorágine de la novedad que perfila Gaos en el mundo filosófico (pero que, resulta obvio, puede aplicarse en lo general al estudio de las humanidades completo), la segunda parte de “Teoría prosaica” (1931):

¡Y decir de los poetas,
aunque aflojan las sujetas
cuerdas de la preceptiva,
huyen de la historia viva,
de nada quieren hablar,
sino sólo frecuentar
la vaguedad pura!
Yo prefiero promiscuar
en literatura.
No todo ha de ser igual
al sistema decimal:
mido a veces con almud,
con vara y cuarterón.
Guardo mejor la salud
alternando lo ramplón
con lo fino,
y junto en el alquitara
—como yo sé—
el romance paladino
del vecino
con la quintaesencia rara
de Góngora y Mallarmé. (X: 131-2)

Y es que solo basta leer “Teoría prosaica” en voz alta para saber que algo más que una constante “renovación” está haciendo Alfonso Reyes, pues en realidad no busca renovar, quizá llamar la atención, alzar la voz y girar cuellos no para ver hacia el pasado (ya mencionábamos la visión emancipatoria que observa Sánchez Prado en el proyecto alfonsino), sino hacia los lados: “Hay que advertir que la

verdadera cultura sólo existe en cuanto transmisión de sus contenidos. Tal transmisión se opera, en el orden horizontal del espacio, por comunicación entre coetáneos, y en el vertical, por tradición entre generaciones” (XI: 257), escribe Reyes en “La posición de América” (1944). Situado en el eje cartesiano de su presente, observa que aquello que nombra “verdadera cultura” no tiene que ver con la separación entre “alta” y “baja”, sino con una que permanece aun a pesar del paso del tiempo, que lo supera y, por lo tanto se permite “promiscuar en literatura”, hablar de Góngora¹⁹ como poeta popular, de Mallarmé como “quintaesencia rara”, de Goethe como un viejo puente, porque habla de todos para hablar de sí mismo y para hablarnos de, y a, nosotros, americanos. Es ésta la cultura de la profecía: “la profecía no satisface a la ciencia, pero sí al anhelo de existencia y en este sentido contiene también una verdad” (XI: 254)

No entramos en un mundo mágico o cabalístico, ni de sibilas y oráculos, aunque la Utopía americana dentro del discurso alfonsino bien podría enmarcarse en este tiempo propio del mito — Quirón siempre con tiempo de sobra para estudiar los cielos sin preocupaciones. Es, también, un tiempo que reta al establecido, si hay *lingua franca*, hay, también, *tempo franco*: el europeo, y de su reloj (de la manera en que lee *su* reloj) propone un salto:

La tradición ha pesado menos [en América] y esto explica la audacia. Pero falta todavía saber si el ritmo europeo —que procuramos alcanzar a grandes zancadas, no pudiendo emparejarlo a su paso medio—, es el único “tempo” histórico posible; y nadie ha demostrado todavía que una cierta aceleración del proceso sea contra natura. (XI: 83)

¹⁹ Con completo desparpajo, y si nos permitiéramos el anacronismo, Reyes juega al crítico posmoderno al tratar al genio cordobés. En “Lo popular en Góngora” (1938), tras describir los procesos de edición, publicación y circulación (de falsificación y emulación) de la poesía en el siglo XVII, dice: “los editores de Góngora se encuentran, así, a la vista de multitud de manuscritos gongorinos llenos de variantes, muchas de ellas de fuente legítima, como se encuentran los recopiladores de canciones y temas de la feria y la plaza ante versiones diferentes que andan de boca en boca. Así, pues, el cultísimo Góngora tiene derecho, por tradición española y por el modo mismo como trabajaba su poesía, a ser considerado también como una variante dentro del gran tipo de los poetas populares [...]” (VII: 201) Y así de simple, cancela una tradición crítica que apenas iba naciendo: el Góngora en las cimas, en las altas cumbres desde sus primeras piezas, uno que no tocó nunca, ni con el talón, las aguas del púpulo.

Radical en su proposición, Reyes aventura una teoría plenamente poscolonialista: el “ritmo europeo” no tendría que ser, ya, el que rijan el avance y la medida de todo cambio americano, pues es de suyo un tiempo y un ritmo propios, es de suyo, de América, la inclusión *para sí* de toda la tradición occidental, no para la tradición, sino para ser y para definirse americana.

Se va entretejiendo un *leit motiv*: el tiempo. Tiempo metaforizado, alegorizado, tiempo real, tiempo profético, tiempo como constructo social... Y es que el tiempo de la escritura es el espacio perfecto para idear una Utopía, es en este doble juego del “tiempo que no es” (que *es* hasta la lectura, que *ha sido* durante la escritura), desde donde se puede pensar la Utopía. Más que desarticular el tiempo, Reyes no lo toma como medida o límite, lo mismo escribe de la España de los Siglos de Oro que de Grecia o Goethe, “promiscua” la literatura no sólo en sus géneros sino en sus temas y desde su propio pensamiento, y esto no se queda tan sólo en la construcción de un ensayo o en la trama de un cuento o en la rima de un poema, tiene una clara implicación política: “La ‘promiscuidad’, es decir, la dinámica, era también, para quien forjó la palabra, un impulso poético. Pero Reyes no entendía el concepto de política en sentido programático, sino en el sentido del lema que puso a las publicaciones de su Archivo, esto es ‘entre todos hacemos todo’.” (Gutiérrez Girardot, 1994: 11) Lejos de un programa aplicable, incluso de una explicación o de la posibilidad de delimitarla, la Utopía alfonsina se convierte en poesía, la palabra (Jacob) que se enfrenta a la realidad y que, esperemos, la venza. Sigo con Gutiérrez Girardot:

La fantasía que subyace en la Utopía de América de Alfonso Reyes se sustrae a esas deformaciones dogmáticas porque su Utopía no es, por su naturaleza, detalladamente programable. [Su] principio de Utopía [...] contiene un postulado moral que debe ser y es realmente anterior y presupuesto de cualquier programa concreto. Ese principio rechaza abiertamente la pretensión de quienes abrigan la esperanza, y pretenden cumplirla, de convertir las peculiaridades de América en la base exclusiva de una “nueva cultura”. (1994: 16-7)

Un programa político definido tiene que contar con una fecha de puesta en práctica o de vencimiento, debe de enfrentarse con y hacia la sociedad para ser puesto en práctica. Fuera del tiempo de la política “real”, el proyecto utópico alfonsino “[invita] a la América española a que pusiera como divisa de su política una consigna poética, eso es, la Utopía, lo que podría ser. *No lo que debe ser.*” (Gutiérrez Girardot, 1994: 16, el énfasis es mío) El *deber ser* es el trazo político desde el Estado de cómo será un país, cómo no sólo a partir sus políticas públicas, económicas, culturales y de seguridad, sino también hasta en la sociedad misma penetra la identidad que desde el Estado se está gestando; el *deber ser* es, para el momento en que Reyes está escribiendo, un deber ser que se gesta en lo que diferencia y excluye, en un retorno acrítico al pasado indígena, usando éste no como piedra fundacional, sino más bien como agente legitimador de la exclusión.²⁰ Difícil de definir por lo que tiene de universalizante, la propuesta alfonsina parte de tres frentes: primero, el ideal cosmopolita, la autodefinición a través de la integración; segundo, una democracia total,²¹ no en el sentido etimológico del término, es más, ni

²⁰ Fundado sobre otra manera de entender la nación, el programa (y el proyecto intelectual) vasconcelista terminaría siendo el oficial y, como todo programa oficial perdería en su ejecución mucho de lo idealista del proyecto del “maestro de América”. Aunque mucho comparte con el suyo, el de José Carlos Mariátegui se ubica, como el alfonsino, en una extraña posición dentro del espectro ideológico latinoamericano: plenamente combativo, marxista e indigenista, universalizante y específico.

²¹ No sólo es difícil, incluso hasta peligroso (por limitante), definir o bosquejar una definición de lo que “democracia” podría significar para Alfonso Reyes, si bien es un término que uso como símil o semejante de una universalización del conocimiento y de un diálogo entre receptores y productores de literatura y cultura. Sin embargo, incluso esta *especie de* definición resulta complicada para ser usada en la tesis. Peleando por encontrar una que pudiera ser usada, me encuentro con “La Utopía de América en Alfonso Reyes”, de Rafael Gutiérrez Girardot y, si bien “democracia” y “utopía” son términos que sólo se equiparan en el discurso liberal más cerrado, en su texto, el colombiano estructura una lectura de la praxis literaria de Reyes —su constante “promiscuar en literatura” y la idea sobre la que construyó su Archivo: “entre todos lo hacemos todo”—, desde la que se conforma, dialécticamente, una idea de lo utópico (de la potencia para ser de América Latina) y un *ethos* de y desde la escritura y la “inteligencia” americana que, justamente, dice Gutiérrez Girardot: “Reducir la Utopía a sus supuestos es tanto como recortarla” (2014: 100), frase que podría haber sido pronunciada por Reyes mismo, que, de hecho, en un ensayo como “La sonrisa” (1917) escribió: “el estado humano[...] es el de protesta. Si el hombre no hubiera protestado, no habría historia” (III: 242). Esta construcción política de la protesta como un impulso indefinible por irrefrenable, que justamente desde su calidad de irrefrenable y de inasible se conforma, es eje central de *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, de Slavoj Žižek, quien escribe sobre los disturbios de París del 2008: “lo más difícil de aceptar es precisamente la falta de sentido de los disturbios: [...] la ausencia de capacidad para localizar la experiencia de su situación en un todo dotado de sentido. [El objetivo de los protestantes] era crear un problema, señalar que ellos mismos eran un problema que no podía continuar siendo ignorado.” (2013: 96-7) Dentro de la idea y dentro de la praxis de la democracia está, también, la posibilidad de su imposibilidad, de su inabarcabilidad, sin embargo, advierte Judith Butler en “Restaging the Universal”, pensar en “democracia” como una ideología totalizadora (“hegemónica”, para usar términos gramscianos) es también una imposición que requiere no sólo replantearse, sino actualizarse y problematizarse desde el discurso y desde la experiencia: “The established discourse remains established only by being perpetually re-established, so it risks itself in the very repetition it requires. [...] That the discourse ‘works’ through its effective moment in the present, and is fundamentally dependent for its maintenance on that contemporary instance.” (2000: 41)

siquiera en realidad desde su definición política (de política real, vaya); finalmente, el tercero sería una apropiación completa de la tradición occidental toda, ni reciclaje ni adaptación, apropiación sin mediación de agentes ajenos al devenir americano.

Lo que *podría ser* comienza desde el momento mismo de reconocer qué *es*. Y ese momento, ese despertar de la conciencia, dice Reyes, está cifrado en la sonrisa. Antes de hablar de democracia, que es el acuerdo entre diferentes formas de ser, es necesario hacer visible la propia formación de ser de uno mismo. Un breve ensayo, incluido en *El suicida* (1917), contiene un Alfonso Reyes que sorprende por radical y plenamente beligerante; sorprende, también, porque no habla en particular del ser americano o mexicano, sino que escribe sobre el género humano en general: “lo que hay en el hombre de actual, de presente y aun de pasado, nada vale junto a lo que hay en él de promesa, de porvenir. ‘Lo que aún no existe’ ha tenido un hijo: se llama el hombre. El hombre existe para que pueda existir lo que aún no existe.” (*III*: 240).²² Cito a Sánchez Prado: “Lo que se puede extraer de ‘La sonrisa’, un texto sintomáticamente libre de cualquier referencia a México, es que la pregunta de Reyes no es ‘¿qué es ‘lo nacional’ después de la Revolución, sino ‘¿qué es la Revolución en sí?’” (2012, 42)

Una disquisición completa sobre el acto de sonreír, que engloba una lectura profunda de Spinoza, Hegel, Bergson, Rodó y, sí, el estado del Estado mexicano y la conciencia americana —sigo en estos derroteros, de nuevo, a Sánchez Prado (2012: 39-60)—, deja leer lo que Girardot aventuraba sobre “La posición de América” y los textos alfonsinos sobre la inteligencia americana de los años

²²Es difícil no pensar, al leer este ensayo, en un ensayo de Pedro Henríquez Ureña, “La utopía de América”, y es una relación no fortuita, desde este temprano texto de Alfonso Reyes (repito, escrito en 1917) se gesta un discurso de no conformidad que mucho le debe al espíritu crítico del dominicano Henríquez Ureña: “No se piensa en la cultura reinante en la era del capital disfrazado de liberalismo, cultura de *dilettantes* exclusivistas, huerto cerrado donde se cultivan flores artificiales, torre de marfil donde se guardaba la ciencia muerta, como en los museos. Se piensa en la cultura social, ofrecida y dada realmente a todos y fundada en el trabajo: aprender no es sólo aprender a hacer. No debe haber alta cultura, porque será falsa y efímera, donde no haya cultura popular. Y no se piensa en el nacionalismo político, cuya única justificación moral es, todavía, la necesidad de defender el carácter genuino de cada pueblo contra la amenaza de reducirlo a la uniformidad dentro de topos que sólo el espejismo del momento hace aparecer como superiores: se piensa en otro nacionalismo, el espiritual, el que nace de las cualidades de cada pueblo cuando se traducen en arte y pensamiento, el que [...] fue llamado el nacionalismo de las jícaras y los poemas.” (PHU, 1998, 268)

cuarenta: la idea de la Utopía americana (“lo que aún no existe”, “lo que puede llegar a ser”) nace, tiene que nacer, forzosamente de un despertar de la conciencia, y este reconocimiento no es ni progresivo ni pasivo, ni siquiera impuesto o sugerido, tiene que ser individual como todo proceso poético y estético (y político o ideológico). Leído desde el contexto mexicano de una Revolución que estaba institucionalizándose, de una sangrienta y traumática toma de conciencia que venía a borrarse dentro de un aparato burocrático, “La sonrisa” advierte la imposibilidad de este reconocimiento de sí mismo de perderse dentro de “las esclavitudes de la naturaleza” —de la normalización en pos de la utilidad:

Toda actividad libre, toda nueva aportación a la vida, tiende a incorporarse, a sujetarse en las esclavitudes de la naturaleza. Es la *servidumbre voluntaria*, como diría Étienne de La Bo[é]tie. Lo libre solo lo es en su origen, en su semilla, en su inspiración. Conservar lo ya incorporado, el impulso de libertad, es conservar el anhelo de un retorno a la no existencia. El ansia de libertad se ha dicho, por eso, que es una manera de enfermedad. Así la sonrisa, que es una invención, se graba en las tablas de la vida. (*III*: 238-9)

Como un enfermo de viruela, de una enfermedad “inventada”, el que descubre la libertad no puede apaciguarla, con todo y que resulte común para el devenir humano el cancelar la libertad para poder vivirla. Un pueblo que descubre su libertad, que toma conciencia de sí mismo no puede ya permitirse un cambio de estado, por más “natural” que parezca el renunciar a ella: “el albor de la conciencia fue un desequilibrio entre el espectáculo del mundo y el espectador humano. El hombre sonrío: brota la conciencia.” (*III*: 242)

Aquel a quien “le ha nacido el dios”, que se ha hecho consciente, no puede dejar de hacerlo, pues ha cambiado su papel, ya no es ni espectador ni espectáculo, es agente, y como tal es su obligación ética y social el no dejar de serlo, ya no es “normal”: “El estado normal puede ser el de pasividad; pero el estado frecuente, constante el que da su sello a la humanidad, y que, por lo mismo, merece llamarse —siquiera prácticamente— el estado humano, es el de protesta. Si el hombre no hubiera protestado no habría historia [...]. Mientras no se duda del amo no sucede nada. Cuando el esclavo ha sonreído comienza el duelo de la historia.” (*III*: 241-2) Responsabilidad crítica ésta de

seguir en pie de lucha, de no frenar y, como Prometeo, esparcir el fuego. Responsabilidad ética de que esta lucha sea, a su vez, consciente de sí misma, que no se pierda por otros derroteros, que al preguntar se estén haciendo las preguntas correctas; porque es a partir de esas preguntas que se va formando tanto quien pregunta como a quien (o a lo que) se pregunta. Regreso a Sánchez Prado: “el ensayo de Reyes busca explorar el punto preciso donde un sujeto oprimido, extra-histórico (prosiguiendo aquí con la retórica hegeliana), adquiere conciencia de sí y, en este proceso inicia no sólo su propia inscripción de la historia, sino la historia misma.” (2012: 41) El duelo de la historia está en y desde donde se escribe, Reyes nos da cuenta de que la sonrisa es un acto simbólico de autorepresentación, el descubrir el entramado, la tramoya detrás de un discurso de dominación implica comenzar a escribir la historia propia y, como enuncia Sánchez Prado, por extensión, la historia completa. Una historia crítica, esto no huelga decirlo, que constantemente tiene que seguir sonriendo para no perder el camino, pues al volverse autocomplaciente se cancela:

La no conformidad es lo que mueve la vida. Saciarse un deseo es matarlo; satisfacer una demanda es cerrar el proceso. Para que el proceso siga abierto, para que el mundo marche, es fuerza que alguien quede sin cesar disgustado. El impulso de libertad —sano o insano— salva a la naturaleza de un agotamiento seguro. El hombre, anhelando liberarse, se está sin cesar emancipando; y, para volver a la frase de que partimos, está tendiendo incesantemente a la no existencia; sí, mas para extraer de allí existencias nuevas. Está desapareciendo sin cesar, mas para realizar su vida cada vez de otro modo. (III: 242)²³

Tan revolucionario que desde su discurso critica y cancela la proyección del “ser mexicano” posrevolucionario; tan crítico que cancela la posibilidad del intelectual orgánico o pasivo. Este lado de Alfonso Reyes constantemente ha sido pasado de largo a la hora de leerlo y revisarlo (y antologarlo, y

²³ Resulta, cuando menos, curioso una correlación que mi lectura (crítiquese de muy abierta, que puede serlo) encontró con un ensayo igual de polémico que este de Reyes, *En defensa de la intolerancia*, de Slavoj Žižek: “El conflicto político, en suma, designa la tensión entre el cuerpo social estructurado, en el que cada parte tiene su sitio, y la ‘parte sin parte’, que desajusta ese orden en nombre de un vacío principio de universalidad, de aquello que Balibar llama *egaliberté*, el principio de que todos los hombres son iguales en cuanto seres dotados de palabra. La verdadera política, por tanto, trae siempre consigo una suerte de cortocircuito entre el universal y el particular.” (2010, 26) El texto de Žižek pone en crisis el discurso multiculturalista (y las acciones políticas que éste conlleva) de nuestra época, pero puede equipararse, sin problema, con una frase de Alfonso Reyes también incluida en “La sonrisa”: “La normalidad es una abstracción como cualquiera otra.” (III, 240).

reimprimirlo). Dentro de la semilla de la posibilidad que habita (y que *es*) el hombre está la definición del proyecto político alfonsino, de nuevo —no dejaré de repetirlo—, no es posible hablar de un proyecto político practicable o incluso definible, trazable, pues descansa, en realidad, en la posibilidad de su difusión: un mensaje es siempre tan efectivo como es transmisible, y Reyes, junto con sus compañeros de generación, creen en la posibilidad de que sean la educación y la cultura las encargadas de reventar y germinar esa semilla dentro del hombre.

En esta tesis, que no ha dejado de estar llena de cosas que no se pueden dejar de señalar, hay un punto que no he tratado: el mero concepto de *Utopía*. Criados dentro de la educación positivista, para el Ateneo fue una ardua batalla filosófica e ideológica el salir de ella y comenzar a propagar una nueva forma de pensar no sólo las humanidades, sino la sociedad y la cultura completas, como apuntan tanto Susana Quintanilla como Fernando Curiel, fue su propia curiosidad y quehacer el abrirse a nuevos panoramas y nuevas lecturas. El concepto de Utopía que trabaja Reyes no debe de confundirse, entonces, con el ideal del “hombre positivo”, ni, tampoco (aunque de ello parta), con la visión europea de América, lo que Reyes propugna, justo es una resignificación del término: no es una Utopía en cuanto los valores y los fracasos europeos, sino, como define al hombre en “La sonrisa”: América es utópica en cuanto la potencia que tiene de ser por y para sí misma, y, como bien lee Gutiérrez Girardot, por cuanto tiene de “lo que puede llegar a ser”, y para ello están los poetas, los críticos, América toda, a fin de cuentas. Regreso a Reyes:

América, que tuvo desde su nacimiento un sentido poético, por cuanto fertilizó los impulsos utópicos de la mente europea, ofreciéndole un Continente para el sueño y el despliegue de nuevas experiencias, sigue siendo alimentada por la poesía, en el proceso trabajoso hacia la conciencia de su verdadera unidad. Por donde resulta, una vez más, que la teoría es, en el mundo humano, el motor de la práctica; el pensamiento, de la materia; el “logos, de la acción. Repitamos, para nuestra América, aquellas razones con las que Pericles explicaba la superioridad de Atenas: “No creemos que el discurso dañe a la acción. Pensamos, al contrario, que lo peor es ignorar las palabras antes de ejecutar los actos.” (IX: 232)

Jacob no sólo tiene un deber para la poesía, para con el poeta, su labor, entonces, rebasa su propia esfera y se torna en deber ético y político: es a través de la palabra que América *es*, y es por medio de la palabra que América se libera y se sigue construyendo, que puede encontrar lo que puede llegar a ser.

Regresamos, entonces, al verso:

Del árbol de los poetas
ruedan hojas a la calle:
papeles que aún no borra
la escoba municipal. (X: 116)

SEGUNDA PARTE – CASANDRA EN DELFOS

*Miróme sin hablar; pero en sus ojos
de fatal inquietud, yo adivinaba
piedad y espanto. Yo caí de hinojos,
yo no sé más. Sentí que me besaba.
Cantó el viento —y sonaron los manojos
de flechas agitándose en su aljaba.
Alfonso Reyes, “Casandra”*

*Los lugares del alma —sus lugares comunes— me visitan
y a veces me trastornan:
rostros y días y ciudades
de un mapa en que las líneas se borran antes de
leerlas,
historias en la orilla de las cosas
a donde ya no pueden llegar
mis queridas, demasiado abstractas, palabras.
E imperfectamente, tan de buscar, hoy estoy solo:
criatura de mi propio laberinto de ironías
y esclavo de este acojinado purgatorio.
Jorge Fernández Granados, “El aprendiz”*

1. EXÉGESIS DE UNA PROFECÍA

La de Casandra no es sólo una “lección” sobre aceptar la imposición forzosa, forzada y violenta de un dios que, en ese particular momento, tiene la urgencia de poseer el cuerpo de una servidora suya; no es sólo, tampoco, una historia sobre las advertencias que se dan contra paredes y salones vacíos, que no se escuchan por entre la muchedumbre que grita un solo canto de guerra. La de Casandra es, también, una historia sobre el diálogo imposible, sobre la imposibilidad misma de la autocrítica cuando es proferida desde una de las periferias centrales, pues Casandra es, quiéralo o no el rey, hija de Príamo y es doblemente vulnerable: es mujer y está maldita por los dioses. Es doblemente frustrante para ella misma su impotencia: es hija de Troya y es hija del rey y no puede hacer nada, ya que quien se detiene a escucharla toma por exageraciones sus profecías, toma por falsos sus ómenes aún siendo sacerdotisa de Apolo, aún siendo de la casta de la síbila de Cumas y la de Delfos.

El caballo entra, Ilión cae. Por un lado, Eneas estará rescatando penates y a su padre de la muerte, mientras pierde a su familia; Casandra, por otro, ha perdido ya todo lazo de sangre y sólo le queda su sangre y busca refugio en el templo de Atenea, se abraza a su estatua pero Ájax, encontrándola, la arrastra fuera, la desprende de los dioses para entregarla a Agamenón, otro que moriría —junto con quien moriría—, tras no ser escuchada, tras saber que plantar pie en púrpura sería condena eterna para el rey aqueo.

La profecía es un trabajo riesgoso, pues pone en evidencia la vulnerabilidad de los mortales poderosos frente a los designios divinos, incluso, ante el terror de sus profecías, algunos tratarían de frenarlas, aún sabiendo que se les iría la vida en ello, aún sabiendo que cualquier intento de intervenir en el desarrollo de los caminos heróicos y divinos resulta inútil: la síbila, en Delfos o en Ilión, sólo dirá lo que sabe va ocurrir, quien recibe la profecía, de quien se habla en la profecía es quien debe de dialogar, de preguntarse, de definir si habrá de seguir ese camino o, frente a él, hacerse a un lado.

Alfonso Reyes no es ni profeta ni héroe épico: ni entiende la palabra como un puente tendido entre la Divinidad y el hombre —y, por tanto, tampoco cree en el Poeta como ese quien cruza el puente con las tablas de la ley: un P(r)o(f)eta—, sin embargo, la figura sobre la que descansa su mito bien genera una lectura monumentalista de su obra, particularmente de su poesía. Es por nuestra incapacidad de leer los signos que va regando entre el verso, que estamos mandando al niño al campo para atarlo de un pie y lanzamos a los profetas al pozo de los leones.

Este profeta no es ni Ezequiel ni Jeremías, que amenazan la condena del pueblo hebreo si no cambia, es más semejante a las sibilas, a los oráculos que interpretan sueños en la tradición clásica o a Daniel y su ejercicio de hermenéutica a partir de los sueños de Nabucodonosor. Reyes señala un camino posible por entre estatuas de oro y de cobre y de hierro y de barro; Reyes establece un diálogo consigo mismo, con nosotros lectores que nos acercamos a su trabajo filológico-poético, un diálogo que parte de la diferencia, no de la semejanza: Reyes nos reconoce parte del trabajo ecdótico y poético que está emprendiendo, pero no por ello confunde su propia figura con la nuestra. Erich Auerbach, a todo lo largo de *Mimesis* hace un estudio comparativo entre las diferentes tradiciones centrales de Occidente: la cicatriz de Odiseo dialoga con el sacrificio del hijo de Abraham, Petronio y sus bacanales con la negación de Pedro... El ejercicio no sólo senta las bases del comparatismo literario y cultural, si no, como dice Raúl Rodríguez Freire, es un ejercicio sobre el *ethos* del humanista frente a un contexto específico (a razón: el Holocausto y el nazismo alemán), que sigue siendo una exigencia y una pregunta siempre actualizada: hoy, como diría Judith Butler, “if the humanities has a future as cultural criticism, and cultural criticism has a task at the present moment, it is no doubt to return us to the human where were we do not expect to find it, in its frailty and at the limits of its capacity to make sense.” (2006: 151) El trabajo de comparación, de diálogo que se va gestando tanto en Auerbach como en Benjamin o en, caso de esta tesis, la producción completa de Reyes (que dialoga en todo nivel posible), más que

amenazarnos viendo la tragedia, nos proponen profecías y exégesis de los sueños que hemos producido como una cultura constantemente en crisis, constantemente en diálogo.

En constante rebote entre una poesía “autobiográfica” y una que “no está al nivel de sus ensayos” —ya se ha mencionado para ello la tesis de Villaurrutia—, el poeta Alfonso Reyes queda a la vez relegado y aislado del todo de su obra, aún cuando los puentes que él mismo traza desde su crítica y su ensayística hacia su poesía son fuertes, obvios y constantes; puentes que no sólo dentro del discurso y la temática de la poesía alfonsina aparecen, están también en la selección de metros y ritmos, de formas que, si bien recuerdan la poesía popular, son también producto de la lectura atenta de Reyes a la tradición clásica hispánica y occidental completa.²⁴ La producción poética de Reyes se siente inabarcable no sólo por el monumento que tiene dentro, sino, también por una “simple” profusión de temas, formas, metros, tonos y figuras que impone: sin una constante que gobierne su obra, encontrar un norte para acercarse críticamente a ella resulta más que difícil; escoger un poemario o una sección de toda la *Constancia poética* se siente, entonces, como definir a un elefante como los ciegos de la fábula hindú: sólo por sus partes, sin comprender que es un todo.²⁵ Empecemos por el “todo”: la *Constancia poética*.

El décimo tomo de sus *Obras completas* es un libro complejo en su conformación: por un lado, ya lo mencionaba, es presentado por un Reyes que no quiere caer en el auto-elogio y juega con

²⁴ Hay que prestarle atención, por ejemplo, al trabajo de traducción que haría de *La Ilíada*, en la que —aunque no completa y bajo advertencia de que en realidad “no le[e] la lengua de Homero; la descrifr[a] apenas” (XIX: 91)— logra enhebrar la tradición métrica y versal hispánica con el trabajo académico y filológico de muchos helenistas: su “traducción” podría considerarse, incluso, una reconstrucción o un adaptación, una “alfonsinación” de la tradición homérica completa.

²⁵ Ya lo mencionaba, la *Constancia*, las *Obras completas*, el trabajo alfonsino en sí mismo, tienen la apariencia de un laberinto, de un trabajo que, hecho a medias, ha sido labor de arqueólogos y expertos dedálicos ir encontrando las pepitas de oro, las reliquias que están regadas por todos lados. En buena medida, el trabajo de Reyes tiene una historia en reflejo del *Libro de los pasajes* de Benjamin: ambos “caos” buscan un orden para ser leídos, mientras que el proyecto de vida de Benjamin jamás podrá ser construido (o reconstruido) por la muerte prematura del alemán, el de Reyes tiene la apariencia misma del caos, sin embargo responde a una lógica interna que aún tenemos la obligación ética (intelectual o estética quizá también) de encontrar, porque los caminos están ahí, plantados frente a nosotros. Este *caos controlado* será una guía de lectura del trabajo de Reyes como editor, como filólogo y como poeta antologador a lo largo de esta tesis, ésta es la primera de muchas menciones que irán desarrollando el método mismo.

nosotros desde la etimología, por el otro, la *Constancia poética* es un trabajo poético-filológico impresionante. Ya que a partir de este momento comenzaré a dialogar con las decisiones ecdóticas de Reyes respecto a este libro, describiré su composición y los siete apartados que lo conforman, si bien una edición anterior (*Obra poética*, de 1952) funge como antecedente directo, he decidido centrarme en la edición del 59, la que entra a las *Obras completas* y que es, en buena medida, el último trabajo revisado por Reyes mismo. Para comenzar, cito a Reyes mismo haciendo la presentación de la edición:

La presente colección consta, pues, de las siguientes secciones:

- I. *Repaso poético*: 1906-1958.
- II. *Cortesía*: 1909-1947.
- III. *Ifigenia cruel*: 1923.
- IV. *Tres poemas*:
 - 1. *Minuta*: 1917-1931.
 - 2. *Romances del Río de Enero*: 1932.
 - 3. *Homero en Cuernavaca*: 1948-1951.
- V. *Jornada en sonetos* (inéditos o por primera vez recogidos): 1912-1951.
- [VI. *Romances sordos*, añadidos en la presente edición: 1938.1953.]
- VII. *Apéndices* (X: 11)

- I. *REPASO POÉTICO*: 1906-1958. Es el apartado en el que se centra esta tesis, está conformada por la reunión de los libros recopilatorios de la poesía de Reyes —*Huellas* (1922), *Pausa* (1926), *5 casi sonetos* (1931), *Otra voz* (1936), *Algunos poemas* (1941), *Romances y afines* (1945), *La vega y el soto* (1946), *Obra poética* (1952) y algunas piezas inéditas o no recopiladas. Esta opción de publicar textos reunidos, excepto ciertos libros que también se incluyen en la *Constancia*, era la principal forma como Reyes publicaba su poesía, a veces con veinte o treinta años de distancia entre la publicación original y su reunión en un libro. En los siguientes apartados desarrollaré mi lectura del trabajo editorial de Reyes en el *Repaso*, pues no sólo es la sección más rica para discusión, sino que las mismas decisiones editoriales abonan a la interpretación de su poesía.
- II. *CORTESÍA*: 1909-1947. En la segunda sección se reúnen los “‘versos de circunstancia’ o versos de ocasión” (X: 240), poemas ligeros, a veces incluso cómicos, que escribiría a veces en cartas, a

veces como juego, a veces como dedicatorias en los libros que envía a sus amigos y corresponsales regados por todo el mundo. La presentación de esta sección, que también trabajaré en apartados siguientes, es también un “arte poética”, una que busca eliminar la seriedad inherente, al parecer, a la poesía mexicana, los versos “de contento” del segundo apartado permiten, también, trazar o bosquejar las redes de socialización que Reyes alimentaría con esos mismos corresponsales regados por todo el mundo.

III. *IFIGENIA CRUEL*: 1923. La obra más trabajada de Alfonso Reyes, resulta interesante que esta pieza de teatro haya entrado en la Constancia y no en alguno de los tantos tomos de estudios helénicos como *Junta de sombras* (tomo XVII) o el tomo XXI, que reúne *Los siete sobre Deva*, *Ancorajes*, *Sirtes*, *Al yunque* y *A campo traviesa*; una decisión editorial como ésta apunta a la lectura que el mismo Reyes tendría de su producción: más que un estudio o un ejercicio escritural o una ficción (tomo XXIII), *Ifigenia cruel* es una parte vertebral de la poética de Reyes, no sólo se presenta después de los versos “varios”, sino que es el primer libro que ya existiría como tal, y no como reunión de varios, fuera de su recopilación. En cierta medida, *Ifigenia cruel* presenta los proyectos poéticos que él mismo ha pensado como tales, como unidades.

IV. *TRES POEMAS*: 1. *MINUTA*: 1917-1931; 2. *ROMANCES DEL RÍO DE ENERO*: 1932; 3. *HOMERO EN CUERNAVACA*: 1948-1951. Tres libros de versos pensados como tales, cada uno diferente al otro; quizá lo que uno los tres libros²⁶ sea su planeación explícita como unidades: cada libro debe de ser leído como tal, no como piezas que conforman un ejemplo de la poética alfonsina, como sería el caso de los poemarios que conforman el *Repaso poético*.

V. *JORNADA EN SONETOS* (INÉDITOS O POR PRIMERA VEZ RECOGIDOS): 1912-1951. El quinto apartado

²⁶ Uno, una “comida” versada, que se va construyendo de pastiches de versos sobre comida de otros autores y versos del mismo Reyes; el otro un poemario que podría dialogar con *História natural das Laranjeiras* en cuanto a la experiencia de vida en el Brasil de los 30; el último, un diálogo entre la tradición helenística clásica y la contextualización de un Alfonso Reyes que escribe que escribe sobre la tradición helenística en una Cuernavaca tórrida.

de *Constancia* se compone, extrañamente, de sonetos que, como desde el título se menciona, narran una jornada completa: un día en la vida de quien sea que esté hablando desde ellos; sin embargo, de forma diferente a los poemarios de los *Tres poemas*, también se entrelazan en él poemas de ocasión y “de contento”, como los de *Constancia*. Estos sonetos también entrelazan por entre ellos un diálogo libresco, nada raro en la obra general del Alfonso Reyes, pero en este caso este diálogo, en buena medida, es el centro del poemario: más que guiños para el lector, más que giros temáticos, esa jornada parece ser nada (y todo) más que un diálogo entre las diferentes tradiciones poéticas y culturales que Reyes maneja.

VI. *ROMANCES SORDOS*, AÑADIDOS EN LA PRESENTE EDICIÓN: 1938-1953. La última sección de la *Constancia* abre con una “justificación”, construida de prólogos o presentaciones a otros poemarios que, a su vez, ya están presentes en la *Constancia*, así, toma prestado un párrafo de las notas finales de los *Romances del Río de Enero*, de la nota preliminar de *Cortesía* y, finalmente, un fragmento de una carta inédita a E. Rodríguez Monegal, de 1953. Este apartado, el más pequeño de la *Constancia*, reúne apenas seis romances que, como dice en la justificación, “¿hace falta justificar[los]?” (X: 463) Algunos amorosos (en esa forma poco ortodoxa que construye la temática amorosa en Reyes), algunos rememorantes, parecerían, como fue el caso de la *Jornada en sonetos*, textos que o bien Reyes rescató del olvido o los sacó de otros (posibles) apartados para construir este último, incluso su aparición entre corchetes en el índice de presentación de la *Constancia* pone de relieve lo “innecesario” de esta sección completa.

VII. *APÉNDICES*. Los apéndices de *Constancia* se componen, tanto de fe de erratas de la edición del 52 (poemas elididos por errores editoriales o tipográficos en aquella primera versión) como de poemas de “tono menor”, y notas sobre la aparición de “versos que figuran en libros de prosa”, de traducciones y, finalmente, los prólogos y epígrafes que conformaban originalmente las reuniones

de versos que desarmaría para conformar el *Repaso poético*.

Descrito el edificio, es momento de comenzar a discutir, a dialogar con él y cómo, finalmente, es que dialoga él (él Reyes, él la *Constancia*) con nosotros.

a. *Arquitectura del oráculo*

“Por ahora me he limitado a releerme lápiz en mano, suerte de repaso con asomos de contrición, a objeto de poner en orden mis papeles.” (X: 9) La *Constancia poética* es un libro inusual dentro de la tradicional “obra completa” u “obra poética” editada por el autor, desde el mismo título que decide Reyes: no una antología ni una reunión ni una “Obra Poética” (así en mayúsculas)²⁷, es una constancia, una evidencia de un pas(e)o por el verso, uno del que duda y corrige “con asomos de contrición”²⁸ y los nombres, los títulos, importan. Con un juego de palabras, Reyes deja clara la idea que tiene de su poesía: “Aún no me atrevo a proponer mi verdadera antología. El criterio del autor y el del lector nunca pueden confundirse del todo. Y confieso que la sola palabra ‘antología’ me amedrenta, y la hallo poco recomendable para aplica[r]la a la obra propia. ¿Quién puede estar cierto de ofrecer flores y no espinas, antología y no acantología?” (X: 9) Un juego de palabras que dice mucho: primero, deja claro el papel del lector dentro de la construcción de su *Constancia*, pues negado a echarse flores a sí mismo, queda en la crítica del lector el juzgar esa revisión, ese lector en quien se desdobra y desde quien revisa su obra, ese lector que, sabe, después de sesenta años se acercará a su obra y ejercerá una lectura crítica.²⁹ Segundo, esa falsa modestia de no considerar su obra poética como digna de antologarse, y “falsa modestia” porque en realidad sí valora su obra, sí la relee y se acerca a toda ella críticamente, sí la está

²⁷ Aunque en 1952 editara una *Obra poética* en la que buscó reunir, por primera vez, su obra en verso, la decisión de revisar y cambiar el título de la obra para 1959 da indicios de una intención diferente, una búsqueda diferente: no tanto estética como ética.

²⁸ O quizá, una contrición que se ha tornado terquedad. Desde el comentario de Villaurrutia hasta la recepción porteña de Reyes hasta textos como “El jinete del aire” de Octavio Paz, Reyes no deja de ser catalogado como un mal poeta o, cuando llega a ser amable el crítico, un excelente ensayista que se entretenía con los versos. Sin embargo, es terquedad y contrición alfonsina el que se siga presentando a sí mismo como poeta, que siguiera estableciendo su *Constancia* como la guía a sus *Obras completas*, incluso a su trabajo helenístico, mezcla siempre de trabajo inconcluso e inacabable. Parte del juego y el contento alfonsino quizá sea ver su trabajo poético no como guía o llave a lo demás, sino pieza necesaria para comprender e diálogo amplio que realiza, que —más bien— propone.

²⁹ Y una lectura crítica no sólo contemplativa o “meramente” literaria, una lectura desde la filología, desde la crítica literaria. Al enumerar las razones por las que decide reunir sus versos queda esbozada, ahora diríamos, una propuesta ecdótica: organizar piezas sueltas, recuperar ediciones perdidas, “rectificar” erratas y fallos en las ediciones, establecimiento de fechas y lugares, una intención de corrección poética y editorial de su obra, y añadir piezas inéditas. Reyes tiene plena conciencia de su lector, de sus futuros lectores, pues constantemente se desdobra en lector y se reconoce en ese papel: su mejor lector es él mismo.

antologando (o realiza un proceso de selección y ordenamiento, más bien) pero las definiciones importan, y si decide llamarla *Constancia* es por una preocupación por el lector, por que seamos nosotros (ese “nosotros” tan vago que a su vez es la misma definición de “lector”) los que demos constancia de su obra. Retomo a José Francisco Ruiz Casanova: “Seleccionar textos para una antología poética supone reeditar y releer, esto es, leer la tradición y leer el presente, procesos en los que el individuo —el antólogo— se relee a sí mismo como lector que fue y formula, finalmente, el que es.” (23) No sólo como acto simbólico, Reyes se relee a sí mismo y propone su versión de sí de 1959, de ese hombre que desde ese momento, desde *su* momento, edita su pasado y nos regala su presente; regreso con Ruiz Casanova: “La antología es, desde muchos puntos de vista, un modelo político. En unos casos (en todos diría en realidad), la antología nace de la negociación, de un pacto entre, al menos, el tiempo de la escritura, el tiempo de la lectura y el tiempo de la relectura; en otros muchos casos, el modelo político del pacto está también presente en el núcleo y génesis del libro”. (23)

La propuesta de Reyes parecería sencilla: darle al lector un libro y que sea él quien determine, el que lo construya y lo termine de definir. Sólo “parecería” sencilla. Si seguimos el argumento de Ruiz Casanova, la selección, la propuesta antológica es una toma de postura política de una poética, lo que se pone en juego al presentar una selección es que el lector la acepte: que el peso legitimador de una “antología personal” o “de autor” sea más que suficiente para convencerlo de leer con los ojos del poeta mismo su selección y, finalmente, que éste parta de esa selección para comprenderlo y asimilarlo. Lo que Reyes discursivamente propone al cambiar el título de su compilación es ceder su agencia al lector: entregarle la obra en pleno, hasta el punto de darle las guías para que él mismo regrese a las versiones originales de los poemas, que sea él quien compare y revise a esos otros Alfonso Reyes que, como en un palimpsesto, están detrás de cada verso “arreglado”;³⁰ consciente de que su propuesta

³⁰ Desde la “Noticia sobre esta edición”, Reyes da la bibliografía que utilizó para conformar la edición, al final de todos los poemas que la conforman, además del lugar y la fecha (si lo incluye el original), se incluye el libro que lo contiene.

antológica requiere un lector activo, desde el comienzo de la *Constancia* deja en claro la “advertencia editorial”: imposible armarla siguiendo una sola guía, la *Constancia* es un conjunto de libros, de antologías más que un solo proyecto:

La lealtad a la cronología puede ser discutible. La afinación estética exige muchas veces mezclar las edades en vista de una armonía superior. Era mucha la tentación de ordenar los versos del *Repaso poético* conforme a temas afines. Y yo soy el primero en saber que mi veleidad en asuntos y estilos —de que no me arrepiento y a que me refiero en la *Teoría prosaica*— ha contribuido a que se me vea un tanto borroso. Pero, en la aplicación, este criterio de las semejanzas temáticas o formales me resultó poco seguro, orillado a confusiones, sólo posible para pequeños grupos de poesías, y no tan justificado como el apego a la serie histórica, una vez puestos a desarticular los conjuntos artificiales anteriormente establecidos. Y volví al criterio cronológico, único hilo conductor. (X: 10)

La propuesta no resulta menor ni en discordancia con la relación que Reyes establece con nosotros lectores: en el capítulo anterior ya había abordado el poema “Teoría prosaica”, que se configura como toda un arte poética alfonsina, poema al que regresa Reyes en este prólogo de su *Constancia*. Las guías para leerlo, entonces, son justamente las mismas que ha tenido para escribirse/escribimos: la temática queda cancelada ante la amplitud, y ésta misma ha mermado la lectura alfonsina (de eso, lo leemos, tiene plena consciencia), por lo que la cronología de los poemas —regresaré a este matiz en un momento— resulta el menor mal posible para armar una *Constancia* que necesita del lector para, justo, dejar constancia.

He mencionado que la datación de los poemas es la que estructura, por lo menos en el “Repaso poético”, y no la fecha de publicación de los libros de poemas; porque si algo hace Reyes de siempre con su poesía es construir reuniones de versos, hasta poemarios como *Minuta* (1931), *Romances del Río de Enero* (1932) u *Homero en Cuernavaca* (1951), su poesía no se va a construir bajo la idea de un libro de versos, sino a través de constantes recopilaciones hechas por él mismo en las que, en realidad,

pareciera imperar un caos calculado³¹: desde *Huellas* (1922) hasta *La vega y el soto* (1946). Con plena consciencia de ello, escribe en el prólogo de *Otra voz* (1936), prólogo pensado como carta a Miguel N.

Lira:

Estos poemas no van afinados en un solo tono de voz, pero en la mezcolanza está el toque, el toque neurálgico, el toque de reacción, según se explica más o menos en la “Teoría prosaica”.

Los hay que parecen alcances al volumen *Pausa*, llegados tarde a la colección[...] Algunos hasta me recuerdan las notas más opacas de *Huellas*[...] Lo demás, ello dirá[...] Verá Ud.: a veces me asusto de que pueda llegar la hora de la cristalización. Entonces, para sentirme vivo, hago versos a contrapelo, fuera de mi estilo habitual y un poco al sabor de la conversación, a modo de estrujón contra la estética. Ud., complaciente, ha querido juntar unos cuantos hijos de esta familia pobre. (X: 497)

El trabajo editorial de Reyes sobre su poesía a veces parece, incluso, descuidado: piezas que se repiten en un poemario y otro sin ninguna variante entre testimonios, problemas de erratas que ponen en duda interpretaciones de ciertas piezas... “Repaso poético” está dividido en cuatro secciones: 1 (1906-1913), 2 (1913-1924), 3 (1925-1937) y 4 (1938-1958), periodos que no coinciden con las fechas de edición de los poemarios, sino con momentos de la vida de Reyes: 1913 es el año donde comienza su exilio, 1925 su llegada a Brasil y 1937 su regreso definitivo a México. Entreverada su vida y su obra, una lectura desde un parco biografismo podría parecer como el único camino posible para entender la disposición temporal, pues hasta los mismos poemarios terminan siendo divididos sin criterio aparente más allá de estar justo en el medio del corte, como ocurre con *La vega y el soto*, poemario publicado ya en México en 1946 que, desperdigado entre la segunda y tercera sección del “Repaso”, el orden de su índice

³¹ Más que un oxímoron que busca un cierto efecto retórico (poético dirían algunos, pero no soy de esos), lo que busco traer a la cabeza del lector es, más que un concepto, una forma particular de trabajo, de conformación de proyectos intelectuales completos que no busca construir estructuras monolíticas de significados unívocos —no está ni en el rango de una *Enciclopedia* ni en el extremo de una *Linterna mágica*, pues—, sino un trabajo amplio que, visto como conjunto reta la simplificación, pues desde su génesis misma está pensada la posibilidad de una dialéctica constante: trabajos ejemplares de este tipo de “caos controlado” sería *El libro de los pasajes*, de Walter Benjamin, y son, también, las *Obras completas* de Alfonso Reyes. Este “caos” es meramente aparente, es un juego con el lector que, viendo el bosque se pierde entre los árboles (y el editor, también, que viendo los árboles pierde de vista el bosque), y será, en buena medida, una de las herramientas benjaminianas que guiarán mi propuesta de lectura de la poesía alfonsina, del trabajo ecdótico alfonsino, del trabajo filológico alfonsino, deo hablar a Benjamin, en carta a Gretel Adorno: “llevar a cabo esta transformación no puede ser de ningún modo tarea de una reflexión aislada [...], sino que ésta es una tarea que corresponde exclusivamente *al libro en su totalidad*. Este libro no debe adoptar ni en uno solo de sus pasajes, ni en el más mínimo grado, formas como las que me ofrece la ‘Infancia en Berlín’: una de las funciones importantes del segundo proyecto ha sido la de consolidar en mí ese saber” (*Libro de los pasajes*, 2013: 936)

original queda completamente alterado, cediéndole lugar, como ya Reyes advierte, a la ordenación cronológica. Esta “falta de respeto” por los índices y las primeras recopilaciones que conformaban, hasta 1952 —fecha de publicación de la primera gran recopilación de su poesía: *Obra poética*—, la totalidad de la obra poética alfonsina; Noé Jitrik la lee de la siguiente manera:

La teoría que subyace a su gesto [de reordenar, rectificar errores y restablecer cronologías de su *Obra poética* de 1952 en su *Constancia poética* del 59] es que los poemas no concluyen y que, por eso, pueden ser retomados además de lo que los vincula con un conjunto puede vincularse con otro conjunto, puesto que las resoluciones de un momento no se agotan en el poema, sino que conservan todo su sentido a lo largo de la existencia del poeta que, de este modo, puede “ver” su continuo, su continuidad. (181-2)

El poeta, o mejor dicho, Alfonso Reyes, entonces, participa junto con el lector de la recopilación, en una constante resignificación de la poesía que nos presenta: el objeto genético del poema no se cristaliza en el poema mismo, sino en la experiencia vital, no en el acto de la escritura sino en la constante renovación de la lectura. Reyes es siempre un lector que, como espera de sus lectores, reformula y actualiza lo que se lleva a los ojos, así, esas compilaciones que podrían entrar en el “cajón de sastre” del pasado poético alfonsino, las revisa y selecciona de acuerdo a un orden que le habla al Reyes de *ese* momento, al lector del 52 y el 59 que revisa su pasado y refresca esos poemas, esas compilaciones, y nos las ofrece a nosotros, lectores que sabe (y exige) activos. El punto sexto de las razones que “lo movieron” para publicar su *Constancia* deja en claro esta postura:

El intentar una primera selección, descartando, desde luego, algunas poesías de que, por lo demás, doy noticia en su caso, con referencia bibliográfica, para el lector que quiera juzgarlas sin atenerse a la “confesión de parte”. Estas poesías quedan a medio retocar en mis ejemplares personales, pero ni así me contentan, aunque a veces haya versos justos que pagan por pecadores, pues no me creí con derecho a recomponerlo todo al extremo de la falsificación. (X: 9)

De la conformación y composición de la *Constancia poética* se obtiene, entonces, una manera particular de entender el fenómeno y el acto poético para Alfonso Reyes; de la forma como piensa el poema: no como hecho cristalizado, sino como constante re-elaboración (que permite, justamente,

alterar hasta cierto punto, los poemas, destrozando índices, desarmar poemarios). Las piezas particulares y no sólo el Gran Tomo de poesía son sujetos a esta visión a la vez antiacadémica y anticanónica de su poesía, lo que deja constancia, entonces, es la lectura de los poemas, de cada uno de los poemas, no del libro, éste es una herramienta y un medio, no el máximo símbolo de *su* obra.

b. El legado de Tiresias

i. EL FILÓLOGO DE SÍ MISMO

La clarividencia, el don de Apolo, no viene sólo de eso, una bendición divina que sólo es dada a unas cuantas personas, sino que es un arte que, como cualquier otra, viene con la práctica y el estudio. Tiresias y la sibila de Cumas no se equivocan (este arte no se puede dar por ensayo y error) y por su boca los dioses hablan para dejar en claro que no hay mundo lo suficientemente ancho como para escapar del hado; hablan por su boca, también, todos los años y toda la experiencia y toda la sabiduría que por longevidad o maldición cargan a sus espaldas, no son ese viejo que retrasa e impedita al héroe persa, ni son la obligación filial del héroe de la destruida Ilión, es una vejez fortuita, magna y útil para las operaciones de la civilización y la cultura: la voz de la sabiduría que habla desde quién sabe qué profunda cueva para advertirnos, frescos e inocentes (e insalvables) mortales, que esos caminos ya han sido surcados, que esas naves ya se han frenado, que esas ciudades ya han sido fundadas. Pero que hay que volver a surcar, frenar y fundar. Su mismo don le impide a los oráculos tener descendencia — nadie quiere mirar hacia el futuro de la propia vida cada noche—, sin embargo más que ver eso como un fallo, lo toman como un don: sin amarres al mundo inmediato, tienen las manos y el empeño puesto en ayudar a labrar el mundo que será. Que sus cantares sean la misma condena del héroe ya es otra historia. Pero quedémonos con la semilla de la posibilidad y el estudio del pasado por un momento.

Probablemente ya son muchas las licencias poéticas que me he tomado a lo largo de esta tesis. Me permitiré una más. La labor del antólogo, que tiene que repasar una tradición completa, leer desde su presente y ofrecer al futuro (al lector que no conoce pero que se toma el riesgo de adivinar) es la de un oráculo que lleva agua al molino que le corresponda, que juega ese mismo papel de provisor de legitimidad que tenía un mandato “dado por los dioses”. Reconocer la tradición y saber los hilos que la mueven torna su labor necesaria para cualquier época desde y hacia la que edite. Quizá Macbeth nunca

hubiera matado a nadie si no se hubiera topado con las tres brujas y Edipo hubiera sido príncipe de Tebas y nada hubiera pasado, pero la voz del augur es un motor narrativo: el pasado, la historia y la tradición son revisiones que necesariamente tienen que hacerse para generar crítica, duda, cambio. Para hacer que las cosas pasen.

Revisar cómo se construye, qué se elide, qué se añade, qué se cambia, qué se mantiene en una antología/compilación de autor se torna en necesidad para entender desde dónde está hablando quien detrás de cada título toma las decisiones. Si, como dice Ruiz Casanova, las decisiones del antólogo son decisiones políticas, el camino que lleva del poema como esa experiencia siempre resignificable al libro que la presenta, a la estatización por su materialidad, como medio para darse a la lectura, si todo eso ocurre, es un requisito que se revise: se tiene que problematizar el cómo se antologa, desde dónde y hasta dónde antes incluso de abocarnos al detalle de cada poema. En el apartado anterior delimité la idea de poesía que genera en Reyes esta necesidad de construir una *Constancia* y no una antología, un libro que presente aislado de su otra producción su trabajo poético, pues tiene que hablar por sí mismo a través del lector, quien es su única posibilidad de existencia; en éste, trabajaré sobre el entramado filológico y crítico sobre el que el autor de *El deslinde* decide construir su legado poético, que, bien sabe, no tiene descendencia directa, pero ha sido faro y previsor de desgracias, conquistas y victorias.

Filólogo que nunca perdió el hábito, Reyes mantiene ese deber al lector por ser un hablante vivo, por ser el lector que tendrá que, como deber sugerido, utilizar las herramientas que aporta en la edición del 59 para seguir el camino que le indica: no sólo son fechas y firmas y la localización de las ediciones originales de los poemas, sino que entre el prólogo y los apéndices, este editor (este antólogo) hace en realidad un trabajo casi académico sobre su propia obra poética. No está dejando nada en las manos de la inspiración, las musas o la posteridad, sino que hace un complejo y profundo trabajo filológico para consolidar una edición, la definitiva, de *su* poesía. No juega con la posteridad: la

propone.

No para monumentalizarse, sino para desautorizarse.

Discreto y jugando con dobles lecturas siempre, un platonismo que se antoja fuera de lugar remarca la necesidad de ordenar temporalmente su obra y, al hacerlo, se atiene a la génesis de cada poema, no a su publicación como libro:

Para la cronología del *Repaso poético* tuve que atenerme a las fechas iniciales o de la primera versión, únicas que puedo establecer y únicas que importan. Pues, fuera de casos extraordinarios, un poema hoy retocado sigue siendo el mismo de ayer, aun cuando, en términos platónicos, represente una mayor aproximación al poema que está en el cielo. (X: 10)

El poema original, su primera forma, es el que permanece y supera el tiempo; es el que, no importa cuánto se arregle, edite, corte o cambie seguirá siendo el mismo, pues, como reflejo de una realización “en el cielo”, los cambios que se le hagan serán superfluos; entonces, de nada serviría —pareciera decir Reyes— tratar de reconstruir el cambio que el autor haya hecho en él, pues el trabajo filológico aterrizaría el poema y una revisión ecdótica tan sólo dejaría ver las dudas que el poeta tuvo durante la creación. Continuemos con la lectura equívoca: Reyes estaría defendiendo la idea de la poesía como un vehículo de la inspiración divina, venida del cielo, que se manifiesta una sola vez desde el poeta y llega, intacta, al papel, al libro, y de ahí al lector, quien tiene como única labor recibirlo, apreciarlo y continuar con la lectura del siguiente y el siguiente y el siguiente. Sin embargo, los mismos elementos “académicos” con los que presenta la *Constancia* (las notas que llevan a la primera aparición del poema, los apéndices, la misma edición y revisión de los poemas) cancelan la idea de una poesía venida desde los cielos, sin la labor del poeta que trabaje sobre ella, incluso, da siete razones para lanzar esta *Constancia*, suelta lo ya citado en la número seis:

El intentar una primera selección, descartando, desde luego, algunas poesías de que, por lo demás doy noticia en su caso, con referencia bibliográfica, para el lector que quiera juzgarlas sin atenerse a la “confesión de parte”. Estas poesías quedan a medio retocar en mis ejemplares personales, pero ni así me

contentan, aunque a veces haya versos justos que pagaron por pecadores, pues no me creí con derecho a recomponerlo todo al extremo de la falsificación. (X: 9)

Entonces, la escritura es un arte ambivalente y de constantes contradicciones y armar una recopilación de la poesía propia resulta mucho peor, pareciera decir Alfonso Reyes: es su obligación como autor y como filólogo presentarnos un trabajo que armonice el conjunto, que haga justicia a las particularidades, que deje ver que, detrás de tanto verso (o más bien al lado, a la par, junto con ellos) hay un trabajo completo de un intelectual que, aunque ya con los dos pies bien plantados dentro del canon, tiene una obligación para con el lector —único a quien se debe. ¿Cómo hacerlo, entonces? ¿Cómo ser fiel al pasado, a esa poesía que se recopila, al presente, al acto de compilarla, y al lector (al futuro)? Quizá el mejor camino que haya sea, justamente, pensarla como otro texto más, como una edición de un cancionero medieval, como un trabajo más para Menéndez Pidal —aunque, ¿en verdad alguien puede separarse del todo de su propia obra?

Pensar la poesía propia como un elemento crítico (criticable: es decir, editable, corregible, alterable) subvierte todo un sistema de interpretación mitologizado de la poesía que, aún para la época en la que Reyes está editando la primera versión de su *Constancia*, la *Obra poética* del 52, se mantiene vigente: el poeta puede o rechazar su pasado (como Torres Bodet hiciera con su propia antología personal: *Obras escogidas*), o tener una relación conflictiva con ella sin otra intención más que verla como “errores de juventud” que finalmente revelará como escalones hacia el gran poeta que es en su presente (como Borges y su etapa ultraísta, o la poesía de clara influencia socialista y anarquista de un joven Octavio Paz). Al pensar en su poesía como un texto que está investigando para que lo sigamos y podamos afirmar “sin ‘confesión de parte’” su trayectoria poética, altera la función que el lector tiene para con el texto, para con la unidad del libro, pues deja ver sus dudas, cambios, filiaciones estéticas y (su propia) crítica, permite hacer de las compilaciones y las diferencias con la “primera versión” del

poema y el año de la publicación en libro, un problema, una pregunta practicable y convierte toda la *Constancia*, ya lo decía, en el trabajo de un filólogo que, curiosamente, lleva el mismo nombre que el poeta que investiga, pero que, también, lleva el nombre de cada uno de los que abran el libro y se adentren en su lectura.

Lo que Reyes está ofreciéndonos, sin decirlo siquiera, es no sólo una, *otra*, idea de poesía, sino también *otra* forma de pensar al poeta: sin la sacralización de la poesía, sin ser el poeta el “nuevo” sacerdote del romanticismo ni el *enfant terrible* del parnasianismo o el decadentismo; el poeta es, en esta propuesta, otra persona más, cualquier otro que ofrece su trabajo (no su creación, no su Creación) que es a la par su propia biografía, la constancia de su paso por el verso, y su repaso por esa misma constancia. No es su propio iconoclasta al presentar los quiebres en el bronce de su estatua ni está poniendo en duda su labor poética, si está haciendo algo con ella quizá sea reapuntarla y pedir la colaboración de todos para armar otro tipo de monumento que no dependa de la edificación sino del cuestionamiento.

Algo apuntaba el trabajo editorial de Reyes que pasó inadvertido como un *trabajo* y no como una inspiración poética, como aquel que no se nota siempre que esté bien hecho. Una reseña de la edición de la *Obra poética*, del 52, dice:

Al releer ahora la integridad valedera de su *Obra poética*, no puede dejar de advertirse esa especie de ánimo ordenadora encerrada en sus versos, en su trabajo también aparentemente ciego, disponiéndolos con cautelosa finura dentro de sus estrofas, previendo en cambio su secreto equilibrio capaz de transformar la totalidad del poema, en una estrofa más amplia, integradora del Poema completo configurado al correr de los días por *Obra poética*. (Eduardo González Lanuza, en *Sur* 226, 79-80)

Estos cambios tácitos pasan de largo, la propuesta radical de Reyes se lee justo al contrario de cómo la marca (sin marcarla): su poesía nace conociendo ya el camino que seguirá “disponiénd[se] con cautelosa finura dentro de sus estrofas”, como la profecía de Tiresias, cada palabra conoce ya, desde su

nacimiento, el final del camino que abre. Una lectura como la de González Lanuza cancela no sólo la proposición del editor/filólogo, sino que cancela también al lector como punto de articulación de una poética: sin agencia dentro del libro, pues todo en él fue cuidadosamente dado desde su origen (desde su génesis como poema individual), el lector no tiene otra labor más que recibir la poesía, más que leer y maravillarse por la construcción de mundos que no son suyos, en los que no participa.

ii. EL EXILIO COMO CRÍTICA

La obsesiva preocupación por el lector, por encontrar un lector crítico que sea como él, podría nacer, también, de la consciencia de Reyes de saberse un mexicano formado en el exilio, su movimiento fuera (geográficamente) y hacia el centro (simbólicamente) del campo cultural mexicano es sólo en relación con los movimientos que iniciara desde fuera del territorio nacional: desde España, Francia, Brasil y Argentina, desde la diplomacia y no tan —“tan”— en y por el mismo campo cultural. Como elemento siempre “ajeno” pero siempre atado e interesado en lo que aconteciera en el panorama nacional, Alfonso Reyes se ocupa siempre del lector no sólo en la poesía o en la construcción de sus libros, sino a lo largo de su obra: un lector latinoamericano pero más particularmente mexicano que, como él, se forme *a través de la lectura* como mexicano. La labor editorial, antológica, entonces no sería tan solo un cuestionamiento hacia el autor, sino una puesta en práctica de un programa estético, político y ético.

Por toda la *Constancia*, no sólo a través de sus herramientas paratextuales y no sólo por medio de la temática, Reyes le exige al lector seguirle el paso, que entienda, primero, que la ordenación no es puramente “cronológica”³² sino que *responde a algo*; que es necesario leer cada poema a la par y en relación con sus poemas vecinos porque el diálogo que tienen entre ellos *responde a algo*; que la misma separación del “Repaso poético” de las otras unidades de la *Constancia responde a algo*. Segundo, que esas herramientas paratextuales están ahí *por algo*, que el mejor lector de Reyes no sólo es él mismo, y ese *algo* a lo que responde, por lo que está, se encuentra dentro de la *Constancia* y parte de ella, resonando en los otros tomos de las *Obras completas*; que ese *algo* es la *Constancia*, que ese *alguien* lector es el lector que él, Alfonso Reyes, está construyendo a partir de los tomos de las *Obras completas* para que construya junto con él la *Constancia*, para que no sólo descifre sus códigos, sino que como lector activo reformule los términos y los elementos que se le proponen en el libro. Pareciera

³² El poema “Consagración”, por ejemplo, con firma en Río de Janeiro en 1934 sigue a “Ángeles” y le sigue “Visita del Parnaso”, escritos ambos también en Río, pero en 1931.

éste un juego de Moebius: el lector que interprete “correctamente” la *Constancia* entenderá, entonces, la construcción de las *Obras* y, al entender las *Obras*, podría reconstruir la *Constancia*... Juego de espejos que, finalmente, no llevaría a nada más que una reflexión infinita. Reyes nos propone a través de la *Constancia* una forma diferente de leer su obra poética: de seguir sus guiños y sus guías, particularmente la construcción del “Repaso poético”, construimos no sólo una biografía sino la idea de México que Reyes ha construido, sigo a Declan Kilberd:

En un contexto tan cargado de identidad personal, la construcción de la nación se puede lograr mediante el simple expediente de escribir la propia autobiografía y la autobiografía en Irlanda [y en México, siguiendo la poesía alfonsina] se convierte, de hecho, en la autobiografía *de* Irlanda [*de* México]. Leer las autobiografías de Yeats, George Moore o Frank O’Connor [o la *Constancia* de Reyes] es una experiencia comparable al estudio del *Canto a mí mismo* de Whitman: es verse constantemente impresionado y enervado por la naturalidad con que sus propias figuras reemplazan a su país como una abreviatura, elaborando con imágenes creadas por ellos una constitución implícita y encubierta para sus repúblicas [para *su* república]. (142)

Leer el “Repaso poético” como *otra* biografía alfonsina que sea, justamente, otra respecto al *Diario*, es la lectura que Reyes arriesga dentro de la *Constancia*: una biografía que sea, justamente, su interpretación de la configuración de la identidad nacional, más arriesgado aún: una biografía de México escrita por alguien que no ha estado en él pero que ha aprendido a leerlo, que puede proponerle a los que lo leen *desde* México otra interpretación de su propio país, otra lectura *desde dentro* de quienes lo viven *desde fuera*. Sigamos, por un momento, una posible lectura desde la biografía, marcando, sin embargo, una línea que divida el “mero biografismo” de esto que estamos proponiendo: desde aquél, la poesía alfonsina es nada más que una serie de eventos dentro de la historia personal de Alfonso Reyes que encuentran su expresión dentro de formas métricas que no son ni ensayos ni cuentos —ni esas formas híbridas extrañas que ha decidido nombrar “ficciones” y están reunidas en el vigésimo tercer tomo de sus *Obras completas*—; desde aquél, poemas como “9 de Febrero de 1913”, “Norah jugando a las estrellas” o “Cuatro soledades” se interpretarían solamente como momentos dentro de la

biografía alfonsina que han encontrado su representación dentro del verso: la muerte del padre, el encuentro con una ilustradora de su propia poesía, la difícil experiencia vital dentro de cuatro ciudades latinoamericanas, y ninguno de estos momentos rebasarían la anécdota: dos que tres elementos para remarcar respecto a métrica o a usos metafóricos, pero la relación que estos elementos biográficos entablan con los poemas que los preceden y anteceden, pero la configuración que cada uno tiene respecto a su posición dentro del “Repaso” quedaría eliminado y, justo eso es lo que permite apostar una lectura que lleva a más de una simple lectura biografista.³³

El fenómeno poético para Reyes, lo describe Barba Martín, está cercado por el susurro, por una voz que, a media voz (por entre versos de arte menor) suelta anécdotas, chistes y metáforas que dejan impactado al lector. Aunque el susurro pudiera ser uno de los elementos, su escritura metapoética rebasa esa fácil reducción y se torna en un chiste abierto, en una demanda, una exigencia y una crítica constante. Si bien se apoya también en el ensayo para construir una ética de la poesía,³⁴ también lanza constantes críticas que, leídas en su propio contexto de creación, son realmente grandes gritos y exigencias a una poesía vanguardista que estaba perdiendo —según su lectura— suelo, calle, función

³³ Quizá una generalización hecha muy por encima, pero buena parte de la producción biografista (o con tintes biográficos) de la generación ateneísta puede —y quizá debiera— ser leída como un ejercicio metonímico entre su vida personal y el trabajo público: el *Ulises criollo* de José Vasconcelos, el trabajo académico de Pedro Henríquez Ureña y la poesía de Enrique González Martínez, los epistolarios que entre todos se preocuparon por mantener como elementos publicables son guías no sólo para construir un “futuro país” utópico, sino la evidencia de la lucha por uno presente desde cada flanco: son la biografía de un país en construcción, también.

³⁴ La propuesta de una lectura o de una escritura ética de la literatura no es nueva, sin embargo la discusión sobre cuál es el “efecto” que los productos literarios pueden producir para la discusión sobre la ética cada vez abonan más a nuestro diálogo; a partir de ésta, podemos construir una postura frente al texto y frente a la “realidad” frente a la que tanto el texto como nosotros, lectores y productores, nos plantamos. Wayne C. Booth, en *Las compañías que elegimos*, y Derek Attridge, en *La singularidad de la literatura*, con fines diferentes cada uno, proponen formas de plantarnos frente a este debate. Cito *in extenso*, a Attridge: “Esto es lo que una obra literaria «es»: un acto, un acontecimiento de lectura que no se puede separar totalmente del acto-acontecimiento (o actos-acontecimientos) de la escritura que los creó como texto potencialmente legible, y nunca aislado completamente de las contingencias históricas en las que es proyectado y leído. La afirmación de que una obra literaria no es un objeto sino un acontecimiento puede que sea un truismo, pero un truismo a cuyas implicaciones ha habido una resistencia generalizada. A pesar de la larga tradición de críticas a la visión constativa de la literatura —Benjamin resume toda esta tradición cuando dice que la cualidad esencial de la obra literaria ‘no es ni una afirmación ni una transmisión de información’—, resulta sorprendente el escaso número de lecturas que lo tienen en cuenta en la práctica. Seguimos hablando de la ‘estructura’ y el ‘significado’, y preguntamos sobre qué trata una obra de un modo que sugiere un objeto estático, que trasciende al tiempo y que está permanentemente disponible para ser examinado.” (116) La conformación, teórica y práctica, de la poesía alfonsina está también participando de una discusión al rededor de la ética (y, por tanto, de la política) de la literatura.

dentro de la sociedad desde la que escribe. Si bien su objeto de crítica es “el verso” y “los poetas”, no es difícil ampliar esos dos términos a todo el campo cultural en el que, aún sabiéndose periférico, conoce el impacto que puede llegar a generar. Poemas como “Consagración” dejan poco entre líneas, hacen poco para ser un susurro:

Hoy te adoran las sandalias
que aplastas con el talón;
te adoran los candeleros
que tiemblan en el salón,
y hasta la forma del aire,
en el hueco que dejaste,
donde se cuajó tu vida
para siempre.

Ya no corres ni te vas:
te matamos, te maté.

—Y vosotras, a soñar
sin decir palabra,
que las estrellas nacieron
para estar calladas. (X:134)

Esta metapoésía, crítica de su contexto, aparece solamente en el “Repaso”. Aparece, también, interrelacionada con esos poemas que son imágenes y recuerdos y piezas que, pedidas por encargo o generadas por un largo recuerdo, encontraron salvación para el Alfonso Reyes que las leyó muchos, tantos, años después de haberlas escrito. Ese *algo* que, decíamos al principio del apartado, ordena las piezas del “Repaso” se construye en él como los vacíos desde los que es necesario, urgente incluso, leer a ese Alfonso Reyes que, multitemático, inabarcable, “erudito” y “polígrafo” propone una manera particular de leerlo: si no escribió una autobiografía sino las guías para leer su obra como su autobiografía, para un hombre que dice de sí en el prólogo a su primer libro de versos: “Yo comencé escribiendo versos, he seguido escribiendo versos, y me propongo continuar escribiéndolos hasta el fin: según va la vida, al paso del alma, sin volver los ojos. Voy de prisa. La noche me aguarda, y está inquieta” (X: 496), habría, entonces, que considerar la *Constancia*, y muy particularmente el “Repaso”,

como el camino que lleva al regiomontano a los otros caminos. La herencia de Tiresias es la eterna vigilancia de/por/desde el verso.

b. *Los tantos tiempos de la p(r)o(f)e(c/s)ía*

i. FUERA DE TEBAS. *La poesía alfonsina en su contexto de publicación*

Si el acto mismo de construir la *Constancia* es en sí mismo un problema crítico, las piezas que la conforman son también un problema que tiene que ser, al menos, articulado: hay que seguir, entonces, el consejo de don Alfonso y terminar el trabajo que él comenzó en su *Obra poética* y que consolidó en la *Constancia*, y llegar a la publicación original, llegar a ese poema “sin confesión de parte” para trazar desde ahí el camino seguido hasta su colocación dentro de la edición definitiva de su poesía en la *Constancia*. Este camino no sólo es complicado sino, a veces, inexplorable, particularmente en el “Repaso poético”, pues esta sección, armada a partir de las compilaciones de versos, que era la forma como Reyes construyó su figura de poeta.³⁵

En el “Repaso”, cada poema está firmado y localizado,³⁶ sin embargo esta firma tan sólo llevará a la primera aparición dentro de un libro de versos y, a veces, ese mismo poema aparecía en otra selección con unos cuantos años de diferencia (o publicada en otra ciudad). Ya lo había advertido Reyes en el prólogo a la *Constancia*, y ya lo he citado un par de veces en este capítulo: “Para la cronología del *Repaso poético* tuve que atenerme a las fechas iniciales o de la primera versión, *únicas que puedo establecer y únicas que importan.*” (X: 10, el énfasis es mío) Esas “primeras versiones”, entonces, son las únicas que son revisadas por Reyes, pues, como advierte Carlos García en su edición del epistolario Reyes-Borges, muchas veces, aunque don Alfonso enviaba las colaboraciones que le solicitaban,

³⁵ Fuera del “Repaso”, las demás secciones de la *Constancia*, como *Cortesía*, *Romances del Río de Enero* u *Homero en Cuernavaca*, son libros pensados como tales, reunidos y algunos ampliados en las ediciones del 52 y 59.

³⁶ La gran mayoría de los poemas que conforman el “Repaso poético” tienen, al calce, una firma de tres elementos: lugar, año y las siglas del libro de versos que lo contiene (o de los libros que lo contiene), siglas que ya desde el prólogo Reyes ha establecido. Poemas como “Arte poética”, está firmado, por ejemplo: “París, 1925.— VS”, si seguimos la cita ya mencionada en la que Reyes deja en claro que “la primera versión” de cada poema será la considerada para el ordenamiento cronológico, esto implica que “Obra poética” fue escrito en París en 1925, pero que no fue compilado dentro de ningún libro sino hasta *La vega y el soto*, publicado en México en 1946. Por todo el “Repaso” hay también poemas inéditos o que están en más de una compilación de versos, por ejemplo, “Oda contenta”, que según la firma, aparece en *Algunos poemas* (México, 1941) y *La vega y el soto* (México, 1946). Casos especiales, como “Yerbas del tarahumara” o “A la memoria de Ricardo Güiraldes”, que no forman parte de ninguna compilación pero fueron publicados, llevan su aclaración bibliográfica al calce.

problemas intrínsecos de la revista o de la editorial, turbulencias políticas o meros descuidos impedían que éstas fueran publicadas en los números prometidos, a veces, incluso, esas colaboraciones eran “mudadas” de revista.

Los varios tiempos de cada poema: su redacción, publicación, selección, edición definitiva, lectura, se hacen un problema para su lectura: como piezas individuales dentro de una publicación, dependen de ésta (su posición dentro del campo cultural, su política editorial, sus —para usar términos alfonsinos— “simpatías y diferencias”) para conformarse dentro del campo cultural, para bosquejar la “imagen de escritor”³⁷ que Alfonso Reyes estaba consolidando. Su recopilación en las reuniones de versos, incluso en la *Obra poética* y en la *Constancia*, los aísla de esa interacción y cambia la forma como se leen: el cambio del contexto cambia el poema, cambia la forma como fue leído y cómo, ahora, se lee. Regresar al contexto original de las piezas que conforman el “Repaso” permite, también, leer desde dónde y a quién habla la poética alfonsina en el momento de su producción —que será otro (completamente otro) que aquel desde donde habla en la *Constancia*—; el lugar de enunciación original

³⁷ Tomo este concepto de María Teresa Gramuglio, a quien cito *in extenso*: “la imagen del escritor refiere a las figuras textuales y a las estrategias, discursivas y a veces no discursivas, que condenan el imaginario de un escritor acerca de la colocación de sí mismo o de su práctica en los espacios literario y social. Uso la palabra *imagen* en lugar de la más común de *figura*, para subrayar justamente el aspecto *imaginario* de esa construcción. Y pienso que la búsqueda más o menos consciente de un lugar en el espacio literario compromete profundamente la estética del escritor, ya que allí se dirimen sus relaciones tanto con la tradición literaria en que se inscribe, o que pretende modificar, como con las tendencias presentes a las que adhiere o rechaza, y con las formas de reconocimiento que ellas pueden brindar. Por otra parte, la aspiración a ocupar un lugar en el espacio social implica imaginar una relación con instancias regidas por otras lógicas: con los sectores sociales dominantes o dominados, con los aparatos institucionales y con los dispositivos del poder.” (100)

permite trazar, también, una red de socialización³⁸ que, aunque no se pierde del todo dentro de la *Constancia*,³⁹ se hace evidente e inevitable a la hora de revisar “sin confesión de parte” ese camino del verso alfonsino.

Planteo, de principio, un ejemplo: “Golfo de México” (X: 106-109) aparece dentro de la conformación del segundo “Repaso” y, si bien Reyes ya ha advertido que pocos son los cambios que realiza entre esas “primeras versiones” y las definitivas de la *Constancia* (y lo cumple), este poema aparece en una revista dirigida por Alberto Hidalgo, *Pulso*, de clara tendencia vanguardista-socialista, y con dos cambios vitales para su interpretación: el título y la división por apartados. Los subtítulos de los apartados en la edición definitiva sitúan al poema, como su título final lo dice, en el Golfo de México, “Veracruz” y “La Habana” colocan al poema en un plano real, fijo, a la vez que comparan y unifican una “vecindad del mar”; dividido en apartados, la voz poética cancela el exotismo —y esa voz comprende el exotismo como un constructo eurocéntrico— de La Habana al contrastarlo con la realidad vital de Veracruz; esta separación va desgastando las imágenes prototípicas e irreales del trópico antillano y, aprovechando esta “vecindad del mar” unifica esa parte ignorada de América Latina dentro del abrazo del Golfo de México. Cito las primeras seis estrofas, con separación por apartados:

³⁸ Apenas comentado cuando describí la conformación de *Constancia*, a lo largo de esta tesis utilizaré con frecuencia el término “red (o redes) de socialización” para referirme no sólo a las amistades y corresponsales epistolares de Alfonso Reyes, sino, también —y leyéndolo a partir de la interpretación que Pilar González Benaldo hace de la categoría crítica “sociabilidad” de Maurice Agulhon— los encuentros y los diálogos explícitos e implícitos que ocurren dentro de polémicas o dentro los mismos libros de agentes del campo cultural. “Socialización” va a ser, pues, los procesos de diálogo que Reyes establecerá con los agentes del campo cultural al que se introduce, generalmente, como miembro periférico (o, como mencionaba al comienzo de la tesis: aunque colocado en el centro, ejerce *como* figura periférica). Este hacer explícitas las redes de socialización permite, también, leer la conformación de lo que ya he llamado, a partir de Gramuglio, “imagen del escritor”, pero también su misma colocación dentro del canon literario —en el caso de Reyes, *cómo va a ser incluido en el canon*. Hablando de las estrategias de socialización de Daniel Sada y Juan Villoro, Francisco Laguna Correa dice: “Creo que los enfoques críticos hipercanónicos pueden ayudarnos a comprender las dinámicas de socialización intelectual que hacen posible la articulación de maniobras generadoras de sensibilidades y espacios de canonización. Sugiero que la existencia de un canon literario confirma que las redes sociales hegemónicas operan a través de estrategias de socialización intelectual donde el desvío de capitales nacionales destinados a la cultura son maniobras intelectuales inherentes a la cultural nacional en México.” (1)

³⁹ Si bien las dedicatorias de los poemas se mantienen en el “Repaso”, e incluso utiliza a amigos y compañeros de letras como personajes en “Minuta”, también en secciones completas como “Cortesía”, “Jornada en sonetos” y, de nuevo, los apéndices trazan ya esta red de socialización, el reconocimiento de los medios y la ubicación de éstos dentro del campo cultural argentino permite ampliar el panorama: desde dónde y junto con quién entabla conversación a través de sus poemas.

VERACRUZ

La vecindad del mar queda abolida:
hasta saber que nos guardan las espaldas,
que hay una ventana inmensa y verde
por donde echarse a nado.

LA HABANA

No es Cuba, donde el mar disuelve el alma.
No es Cuba —que nunca vio Gauguin,
que nunca vio Picasso—,
donde negros vestidos de amarillo y de guinda
rondan el malecón, entre dos luces,
y los ojos vencidos
no disimulan ya los pensamientos.

No es Cuba —la que nunca escuchó Stravinsky
concertar sonos de marimbas y güiros
en el entierro de Papá Montero,
ñáñigo de bastón y canalla rumbero.

No es Cuba —donde el yanqui colonial
se cura del bochorno sorbiendo “granizados”
de brisa, en las terrazas del reparto;
donde la policía desinfecta
el agujijón de los mosquitos últimos
que zumban todavía en español.

No es Cuba —donde el mar se transparenta
para que no se pierdan los despojos del Maine,
y un contratista revolucionario
tiñe de blanco el aire de la tarde,
abanicando, con sonrisa veterana,
desde su mecedora, la fragancia
de los cocos y mangos aduaneros.

VERACRUZ

No: aquí la tierra triunfa y manda
—caldo de tiburones a sus pies.
Y entre arrecifes, últimas cumbres de la Atlántida,
las esponjas de algas venenosas
manchan de bilis verde que se torna violeta
los lejos donde el mar cuelga del aire. (X: 106-7)

Cancelados los apartados y con un título tan abarcador como “Trópico”, la carga nacionalista que posee en sí mismo el título de “Golfo de México” se convierte en un poema que canta a toda la América antillana y no sólo desde Veracruz —aunque haya deícticos y referencias claras al puerto veracruzano, otras estrofas más universalistas del todo “tropical” las cancelan—; la interpretación de la primera

versión del texto⁴⁰ se consolida, entonces, sí a partir del texto mismo, pero también por su contextualización dentro de *Pulso*, por las decisiones editoriales de una revista que reunía un amplísimo espectro de la vanguardia artística porteña: desde Xul Solar y Leopoldo Marechal hasta Macedonio Fernández y Roberto Arlt; así, el latinoamericanismo por el que revistas como *Pulso* y Alberto Hidalgo propugnaban se convierte en la bandera bajo la cual es posible hacer una revisión de la poesía alfonsina, de ese primer estadio de la poesía alfonsina. Las decisiones poéticas *son* decisiones políticas, o para ponerlo en las palabras más precisas de María Teresa Gramuglio: “las poéticas son políticas en el sentido más literal: una lucha por ocupar espacios de predominio en el campo literario” (239).

El paso de Alfonso Reyes por Argentina estuvo siempre acompañado de compañeros de letras, compañeros que no sólo fueron renovadores de su propia tradición (Borges, las hermanas Ocampo, Xul Solar, Guillermo de Torre, Evar Méndez, Macedonio Fernández...), sino que construyeron desde sus propios bastiones una forma diferente de pensar y repensar el ser nacional argentino y que, en muchas ocasiones, se enfrentó de lleno con la versión de nacionalismo propugnada desde el Estado (desde ese Estado tan volátil y cambiante que fue el argentino de los 20 y 30 del siglo pasado).⁴¹ Resulta interesante que, revisando la producción alfonsina dentro de la Argentina, es el ensayo y no su poesía la que va regando su nombre dentro de estas publicaciones: *Sur* y *Proa*, *Martín Fierro* y *La Nación*

⁴⁰ La firma al calce del poema en *Constancia* hace referencia a la fecha de creación (1924) y una primera versión publicada como “pliego suelto” en Buenos Aires en 1934, y su colocación dentro de *La vega y el soto*. Después de una búsqueda por bibliotecas públicas y privadas en Argentina no logré encontrar ese pliego suelto, sin embargo, esta versión dentro de *Pulso* fue publicada en el segundo número, correspondiente a agosto de 1928, fecha en la que ya Alfonso Reyes fungía como embajador plenipotenciario de México en la Argentina. En la segunda de forros de la revista, se reseña una cena en honor de Gerardo Diego, en la que se hace mención de Reyes y su labor diplomática: “La única persona que faltó fue Alfonso Reyes, pero éste envió una carta excusándose a causa de haberse visto, a última hora, preso entre las pamplinas de la diplomacia: tuvo que soportar una comida con el señor Gallardo, ministro de Relaciones Exteriores. Las sesenta y cuatro personas que asistieron a nuestra fiesta le compadecieron sesenta y cuatro veces”.

⁴¹ La lectura que tradicionalmente se hace de la revista *Sur* la convierte, más bien, en un medio de la oligarquía dominante tras el golpe de Estado del 30, principalmente por la clase social a la que pertenecía su directora y fundadora, Victoria Ocampo; sin embargo, críticos como María Teresa Gramuglio, Beatriz Sarlo y Adolfo Prieto han ido cambiando de a poco esta visión simplificadora hacia una que apuesta por la relectura, quizá tangencial o meramente discursiva (pero retomando la idea del poder de la palabra dentro del campo cultural), que desde *Sur* se hacía del ser argentino.

reciben constantemente su trabajo literario pero, si a estadísticas nos remitimos, será mucho mayor su ensayística que su poética, será mucho más profusa su revisión del tema latinoamericano dentro de las páginas de *Sur* que unos cuantos poemas desperdigados por publicaciones “menores” o en complementos de diarios porteños. Sin embargo, el campo cultural argentino lee a Alfonso Reyes como poeta, lo critica como poeta, lo analiza como poeta: *Proa*, por ejemplo, publica un ensayo de Xavier Villaurrutia, “Los caminos de Alfonso Reyes”, y *Martín Fierro*, publicó “Verso y prosa de Alfonso Reyes”, en honor a la llegada del regiomontano como embajador en medio de una muy intensa polémica con *La Gaceta Literaria* de Madrid sobre el “meridiano de la cultura hispánica”⁴².

Es su poesía la que entra en discusión plena con el campo cultural argentino, no su trabajo ensayístico, es su trabajo desde el verso, no la locución de un latinoamericanismo crítico —que elabora junto con Pedro Henríquez Ureña— la que será cuestión de análisis por las plumas argentinas; será su condición de diplomático-poeta y la historia que le antecede:⁴³

El autor de *El Cazador*, reemplaza a Enrique González Martínez, que pasó por Buenos Aires silenciosamente como los minutos de una siesta. (Era un tanto ripioso y largo; no hubo cordialidad, no hubo efusión en él, y consiguientemente no las hubo en los poetas argentinos).

Otro ministro mejicano, Amado Nervo, consiguió refulgente notoriedad, especialmente entre cándidos espíritus femeninos y afeminados. Las damas se desleían en dulzura y piedad —dulzura elegante y piedad sin sacrificio— mojadas por esa filosofía de hortera con novia y sueldo: “si la rosa te hiere ¿qué culpa tiene la rosa?”. Hizo estragos en los lectores no intelectuales esa poesía de buen párroco octogenario. Pero la juventud es acción, es rebeldía, es disconformidad, y la juventud argentina repudió a ese hombre sin acción, sin angustias trascendentales, sin inquietudes. (Síntoma halagador: tampoco amamos a Rodó; nos parece viejo, cansado, con su filosofía excesivamente contemplativa...)

Digamos la verdad: no era muy profundo Amado Nervo ¿No es cierto? Además, aquí, entre

⁴² Remarco este detalle porque Reyes fue un asiduo colaborador de *La Gaceta Literaria*, donde publicó buen número de ensayos, notas, conferencias y poesías; y porque quien fomentaba el debate era Guillermo de Torre, argentino residido en Madrid y co-fundador de *Sur*. El debate resonó por toda América Latina e incluso personajes como Jorge Cuesta y Jaime Torres Bodet publicaron textos que participaron en él.

⁴³ En el número 3 de *Proa* (octubre de 1924) se publica “Un arbitrario apunte sobre Alfonso Reyes”, escrito por Roberto Mariani, ensayo al que le antecede un comentario editorial digno de citarse: “Acerca del escrito que a continuación publicamos, conviene repetir algunas de nuestras declaraciones. Unidos por la voluntad de centrar los esfuerzos de todos los jóvenes, nos proponemos abrir las páginas de *Proa* a todo aquel que nos parezca representar un valor (conservando el obligatorio derecho de equivocarnos alguna vez). Esta norma nos precisa, y lo hacemos con todo gusto, a insertar escritos que, como el presente, contradicen nuestra opinión.” (57) Además del desmarque absoluto de la revista de la opinión de Mariani —de quien es necesario leer tan sólo los primeros párrafos para entender qué tan divergente es su opinión respecto a la de los editores de *Proa*—, resulta interesante que ese aliento de “centrar los esfuerzos de todos los jóvenes” esté en línea con lo que desde México estaba proponiendo, desde el Estado mexicano, el secretario de Educación Pública, José Vasconcelos.

nosotros, teníamos algunos poetas que nos gustaban más. Cuando Alfonso Reyes nos conozca, cuando lea a Enrique Banchs, a Fernández Moreno, a Allende Iragorri, comprenderá por qué no hemos podido amar a González Martínez ni a Amado Nervo. Eramos, somos, ya grandecitos.

Simpática ha de resultar la obra de Alfonso Reyes para los espíritus jóvenes, curiosos y disciplinados en los ejercicios intelectuales. Hay en la obra de Reyes inquietudes y motivos que son también nuestros. (Señor Reyes, “ahora que me acuerdo”; usted es gongorista; aquí quien ama a Góngora es el autor de “Intermedio provinciano”). (57-8)

Más allá de que este texto dice mucho más sobre Mariani y su grupo que lo que en él se escribe sobre Alfonso Reyes, esta larga cita ejemplifica claramente la situación de “ente ajeno” al campo cultural argentino que es Reyes. Exiliado, filólogo, diplomático y poeta que llega y se inserta dentro de un campo ajeno al propio, del que, aunque conozca a sus agentes, desconoce sus puntos de tensión, sus leyes implícitas y sus estrategias discursivas y no discursivas: su *habitus*, para seguir la terminología de Bourdieu. Ajeno al campo completo, pero no a ciertos grupos, pero no al contexto y a los caminos, obstáculos y divergencias ideológicas y políticas que reconoce familiares; no ajeno, tampoco, a la manera como le pudiera ser posible abrirse camino hacia su centro sin dejar de ser por ello periférico. La apuesta de Reyes de apoyar al grupo que se iba conformando en la vanguardia (en una de las vanguardias) artística(s) se hermana con la constante correspondencia que mantiene con la generación mexicana que continuó en la lucha cultural, artística y literaria al Ateneo de México: Contemporáneos.

La búsqueda de ambos grupos es tan semejante que entre ellos se dio un cruce de publicaciones constante: en Argentina, por ejemplo, fue publicado el primer libro de Gilberto Owen (y único en vida), *Línea*, que aparece dentro de la colección “Cuadernos del Plata”,⁴⁴ una colección dirigida por Alfonso Reyes y editada por Evar Méndez, impresa en los mismos talleres donde *Proa* y dentro de la que

⁴⁴ La historia de edición de los libros de Gilberto Owen (desde *Línea* hasta *Obras*, libro póstumo) es sujeto de enormes peripecias, distancias y anécdotas que relatan tanto amigos, editores y, en contadas ocasiones, él mismo: es el caso de *Línea*, que le enviaría a Reyes desde Nueva York junto con la carta que cito, donde realizaba labores consulares en 1929: “Gilberto Owen a Alfonso Reyes, enviándole *Línea*. [...] Sólo le envío, pues, un libro viejo, anterior a mi comercio, fuera de México, con lo relativo. Lo hago porque al releerlo, ahora, lo he amado, y sólo me apena por incompleto. Sucedió que un día iba yo a pasar por Veracruz y quise quemarme, atrás de mí, en manuscritos. Yo venía en sentido contrario y no pensaba en Cortés. Pero mis amigos sabían que iba yo a volver a mí —o en mí— y ahora me han enviado algunos de los poemas de que tenían copia y que eran carne de *Línea*. He preferido no tocarlos más, ni rehacer —qué imposible— los diez o quince perdidos, ni agregar nuevos sino ese *Retrato del subway* —que tiene su misma edad, que es igual a ellos.” (273)

también aparecieron libros de Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes y Ricardo E. Molinari, entre otros.

Dentro del *Diario* de Reyes aparece este comentario sobre la génesis de “Cuadernos del Plata”:

Quieren que también aquí deje huella. Entonces pensé en hacer unos folletos lindos y elegantes, para esas cosas pequeñas que uno hace, que están tan en el gusto de la época, que uno no se atreve a publicar aisladas por pequeñas, que tampoco quiere mandar al revoltijo de las revistas, y que se pudren en el cajón esperando el libro misceláneo donde han de aparecer confundidas con otras cosas. Este folleto poema equivale a la mejor revista.⁴⁵ (en García: 104)

Reyes actúa dentro del campo cultural argentino como un ente legitimador: no sólo es su capital simbólico el que le permite hacerlo, sino su propia historia personal, su llegada como parte de un gobierno recién surgido de una revolución que hacía mucho (pero mucho) por construir su propio capital cultural dentro de Latinoamérica como un país de avanzada.⁴⁶ Muchos proyectos en los que se embarca junto con la juventud argentina terminan sin consolidarse: olvidados o cortos de ingresos son rápidamente abandonados, o como en el caso de los “Cuadernos del Plata”, el título de “director” de la colección sería más honorífico que efectivo. Sin embargo, la cercanía de Reyes con estos grupos, la actividad que dejó tras de sí, visible aunque fuera tan sólo como títulos nobiliarios sin ninguna agencia,

⁴⁵ ¿Por qué Reyes decide publicar ciertos poemas en “pliegos sueltos”, como les llama en las notas de publicación de *Constancia*? Hay una diferencia clara entre la planeación editorial que buscaba Reyes y la que terminó siendo “Cuadernos del Plata” —mucho más parecido al proyecto que Agustín Loera y Chávez desarrollara por los mismos años en México con la editorial Cvltvra—, pues Reyes buscaba un híbrido entre el papel volante y la revista, un medio tanto o más fugaz que un periódico, más que una aparición en una revista. Escribe Pierre Bourdieu sobre el acto de la publicación: “El sentido público de la obra —por el cual es definido y en relación con el cual debe definirse— se constituye en un proceso de circulación y de consumo dominado por las relaciones objetivas entre las instancias y los agentes que se encuentran comprometidos en ellas: las relaciones sociales en las que se cumple la producción de este sentido público [...] están gobernadas por la posición relativa que ocupan esos agentes en la estructura del campo de la producción restringida.” (2010: 97)

Evidentemente hay una especie de contradicción entre publicar estos textos en un material y en un contexto tan específico como el folleto y su recuperación (rescate incluso) dentro de *Constancia*, y no es una contradicción que pueda resolverse fácilmente, ¿esta decisión editorial tendría que ver con la recepción parca que tuvo su poesía —a pesar de que todo artículo sobre el regionmontano iniciaba enalteciendo su poesía, en realidad eran muy pocos los que se tomaban el tiempo para *en realidad* hablar de su poesía—, o tendrá que ver con las experimentaciones con la materialidad y su juego con las redes de socialización que iniciara con *Monterrey* en Río de Janeiro? Si bien ya he mencionado que en mi búsqueda hemerográfica no pude dar con ejemplares de estos tomos sueltos, comentarios sueltos en su correspondencia como éste y el mero hecho de que haya decidido “rescatarlos” para *Constancia* me fuerza a hacerme estas preguntas que puede ser que no tengas respuestas claras.

⁴⁶ No sólo es el trabajo de Alfonso Reyes, sino que surgió dentro del gobierno mexicano la necesidad de construir todo un entramado cultural/intelectual que legitimara su poder. El centro de este trabajo caerá sobre los hombros de José Vasconcelos, nombrado Secretario de Educación Pública en 1921 por el gobierno de Álvaro Obregón, y será desde esa Secretaría que lanzaría una plataforma latinoamericana que utiliza revistas y libros, congresos y becas, viajes e inauguración de sedes culturales en los países sudamericanos.

permite leer tanto la enorme vitalidad que el mismo campo cultural tenía al momento de la llegada de Reyes, como la fuerza de atracción (casi magnética, si seguimos con la analogía primera con la que Pierre Bourdieu explica los campos culturales) que el proyecto intelectual alfonsino ejercía en él.

La publicación de la poesía de Alfonso Reyes dentro de las revistas y periódicos argentinos, ya decía, es también un trabajo de apropiación del capital simbólico del embajador mexicano. Es un trabajo de selección y reinterpretación: apropiarse del verso alfonsino; es hacerse de una voz que legitime su discurso, su postura estética e ideológica. Como escribe Guadalupe Neubauer en su tesis de maestría, “Redes intelectuales latinoamericanas: Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en Argentina”: “la polifonía del discurso implícito en las revistas seleccionadas tampoco es inocente, sino que la operación de selección de los artículos [de los ensayos, de las notas, de los poemas alfonsinos] obedece a una toma de postura estrechamente vinculada a las ideas fuerza que sostienen a la publicación.” (50) Unido no sólo en búsquedas estéticas sino en su concepción completa de una visión crítica del nacionalismo, resulta quizá evidente que las piezas suyas que se publiquen en *Martín Fierro* o *Pulso* o *Sur* propongan una crítica, sean textos no que hacen revisión sino que proponen desde su presente, ya cité “Trópico”, publicado en el segundo número de *Pulso*; a la llegada del embajador, *Martín Fierro* eligió dos poemas y un fragmento de su prosa, cito y me centro en “Conflicto”:

De las uvas que se pasan,
hasta los granos se vuelven azúcar:
¡y así te veo morir, Octubre,
agrio de Abril, bajo el cielo morado!

Todo soy interrogaciones
por haber tenido en poco a los vicios,
y hasta carezco del gesto grave,
decisivo, del fumador.

Para imitar al indiferente
de Watteau, resulto sanguíneo
y regordete, y para cubista
¡me sobran tantas curvas líricas!

Yo soltaré mi secreto un día,

renunciando a todas mis canciones.
¡Ay, pegadiza juventud,
muelle y blanda en mi corazón!

Por ti no me hallo, y por ti
no acierto a llevar el compás.
Harto estoy ya de mis recursos
y funesta facilidad.

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

Gravemente sin gravedad,
torpemente ágil, al fin
me pintaré canas postizas,
para huir, juventud, de ti.

¡Porque me he quedado tan solo,
sobreviviendo a las sirenas,
que estoy viejo de juventud
en este mundo sin pecados! (*Martín Fierro*, nº 42, 10 de julio 1927, p. 1)

Textos como “Conflicto” y “Trópico” están a enorme distancia de aquellos con los que una revista como *Nosotros* hacía para el recibimiento de Alfonso Reyes como embajador mexicano: una serie de textos escritos (o leídos en los banquetes que organizaba la revista) por sus colaboradores. Resulta sintomático que la revista que ejercía como la voz para las élites intelectuales de la época decidiera no darle voz *directa* a Alfonso Reyes y que la aparición de su nombre entre sus páginas sea mediada por Agustín Loera y Chávez⁴⁷ o Julio Aramburu, quienes, después de hacer una revisión sobre la figura del mexicano le dan voz a través de citas. El ensayo de Loera y Chávez es, en realidad, un repaso por la poesía joven de México, y el de Aramburu, uno especialmente dedicado a la llegada de Reyes como embajador; textos que logran engarzarlo con la discusión viva en Argentina sobre la búsqueda del “alma nacional” (discusión y debate que no le eran ajenos al Alfonso Reyes que desde el exilio está

⁴⁷ El texto de Agustín Loera y Chávez es sumamente interesante: un mexicano radicado en Francia desde la caída del régimen huertista (para el que sirvió fugazmente) dicta una conferencia sobre un tema del que tenía amplio conocimiento (en México, para la editorial Cvltvra y con la ayuda de Manuel Toussaint, publica una antología de la poesía joven mexicana): el ensayo tiene como nota: “Conferencia inaugural del Curso de Literatura Hispano-Americana y Mexicana que por primera vez se dicta en la Universidad de París.”

escribiendo —sin hacerlo explícitamente— sobre el *ser* mexicano posrevolucionario).⁴⁸

Los textos que toman las publicaciones vanguardistas apoyan —o pueden ser interpretadas como apoyo a— su proyecto, mientras que aquellos que toman revistas ya consolidadas dentro del campo cultural serán textos que no arriesguen o que están ya completamente asimilados dentro de la estética que proponen (o que pueden ser prontamente asimilados como una innovación meramente técnica). El trabajo formal dentro de la poesía de Reyes, su apego a la tradición lírica hispánica o a la temática helenística lo acercan más al camino propuesto por *Nosotros*; mientras que el juego experimental que hace con esa poesía metadiscursiva y crítica con ciertas escuelas de la vanguardia europea, el enorme rango que ocupa esa misma multiplicidad temática y la posibilidad de interpretarla de acuerdo a una lectura política (maticemos: ideológica) le da la oportunidad a esas publicaciones vanguardistas con las que Reyes tenía una relación, según Carlos García, mucho más de amistad que de trato respetuoso, como *Proa*, *Martín Fierro* o *Pulso*.⁴⁹

Aquella comprobación “sin confesión de parte” de los poemas que conforman el “Repaso poético” no es, en realidad, un camino para encontrar los fallos líricos de Alfonso Reyes, es, más bien, el camino necesario para replantear la primera lectura que provoca una antología. El regreso a esas primeras versiones, que prácticamente no registran cambios con las definitivas, regresa esas piezas a su contexto original y dejan ver que tras de sí había un Alfonso Reyes casi polifónico, poeta no de una labor ambivalente, sino polisemántica: como ocurría con su ensayística, que podía ser utilizada como

⁴⁸ Cabe hacer un matiz: si bien la década del 30 es considerada dentro de la historiografía literaria argentina como la década del “ensayo de interpretación nacional”, por una serie de eventos políticos, sociales y económicos (el golpe del 30, la crisis internacional provocada por la caída del mercado estadounidense del 29...) que crearon un pequeño auge de este género, María Teresa Gramuglio pone en duda no sólo la exactitud del género y el periodo temporal, sino el debate y sus resultados dentro de la conformación del Estado argentino.

⁴⁹ Otra revista de estética vanguardista (con un tinte nacionalista claro) dirigida por la dupla Marechal-Bernández y con un sólo número, *Libra* (invierno, 1929), reúne en ese único número una interesante mezcla de nombres: Macedonio Fernández, Alfonso Reyes y Mariano Brull, además de sus directores. Aunque en este número Reyes no publica poesía, entabla un diálogo sumamente interesante con los textos que acompañan a su ensayo “Las jitanjáforas”: un par de poemas de Mariano Brull (para los que el ensayo alfonsino funciona como algo más que un excelente prólogo) y el adelanto de uno de los prólogos de la *Novela de la Eterna* de Macedonio.

arma y defensa de las más diversas posturas dentro del campo cultural y político mexicano, su poesía es capaz de una lectura que cruzó diagonalmente el campo argentino; su labor como ideólogo de una vanguardia que tuvo un peso claro dentro de la conformación del discurso estético y ético de las letras argentinas, es visible no sólo dentro de sus ensayos, sino, también, por entre el verso, por entre rimas que son defensa del quehacer del poeta.

ii. DENTRO DE LAS MURALLAS. *Resignificar la poesía desde su antología*

Ahora vamos con los textos con “confesión de parte”, con los poemas de Alfonso Reyes mediados por otro Alfonso Reyes, escritos desde su exilio y recopilados para su propuesta de posteridad. Ya revisados, también, los elementos que convierten el “Repaso poético” en objeto de problemas teóricos: piezas libres no pensadas en su origen como parte de un poemario y que aparecieron (algunas) dentro de publicaciones periódicas en las ciudades por las que pasaba Alfonso Reyes, el “Repaso” mismo: construido a partir de reuniones de versos y dividido no por ellos sino a pesar de ellos; ordenado no a partir de ellos, sino a pesar de ellos.

Quizá es una analogía riesgosa, pero podría decirse que el “Repaso” se articula como una propuesta de edición crítica de la poesía de Alfonso Reyes, si bien toda la *Constancia* es una recopilación cuidada y minuciosa del verso alfonsino, éste mismo es tan multifacético (la distancia que hay entre *Ifigenia cruel*, *Homero en Cuernavaca* y *Minuta* es enorme, por ejemplo) que la apuesta de Reyes de dividirlo no por temas sino por contextos de publicación permite, también, leer en tantos niveles el “Repaso poético” como hago ahora. Las otras secciones, donde se agrupan los otros poemarios de Reyes que sí figuraron como tales (o *Cortesía*, que amplía y reúne los “versos sociales” que ya editara en 1948) ameritan otros acercamientos, utilizando otras herramientas críticas.

Teóricamente, la antología⁵⁰ se presenta como un problema⁵¹, no tan evidente como podría ser para la Historia del arte el paso del tiempo en las mismas imágenes que saca de su contexto para resituirlas dentro de una sincronía, un progreso o una dialéctica, pero el tiempo *es* un problema cuando leemos una antología: ¿qué se lee?, ¿desde cuándo —desde dónde en el tiempo— se lee?, ¿a qué Reyes se lee: al poeta, al crítico, al filólogo, al antólogo? La solución sencilla sería decir que leemos a los tres y pasar la página, pero el principal problema que se tiene con Alfonso Reyes es que es un autor (y poeta y crítico y antólogo) que tiene consciencia plena de estos problemas: las palabras “repasso” y “constancia” tienen ya en sí mismas el paso del tiempo, tienen en sí mismas, también, la problemática del “regresar” en el tiempo no separándose del propio. La imagen, el edificio, él mismo se convierte en problema expresamente en “San Ildefonso”, en una estrofa axial del poema:

Tal vez no fui dichoso.
Yo era otro, siendo el mismo:
yo era el que quiere irse.
Vuelvo a lo que creía ya olvidado,
y la marchita flor dice a mi oído:
“Yo soy. Tú me dijiste que era tuya.
Yo soy, aunque me veas desmayada.
Crecí en el tiesto donde me sembraste.
Haz de mí lo que quieras.”
Volver es sollozar. No estoy arrepentido
del ancho mundo. No soy yo quien vuelve,
sino mis pies esclavos. (X: 218)

⁵⁰ Incluso tomar como verdad absoluta la idea de que el “Repasso” o *Constancia* completa sean una antología es una cuestión problemática, pues pareciera más una reunión generalizada que apenas revisa o apenas elimina algunos cuantos poemas, al mismo tiempo, el trabajo filológico y prácticamente ecdótico de Reyes, que estoy desarrollando en este apartado, reafirma la idea de una antología, o de, ya lo decía al comienzo del apartado, propuesta de antología crítica.

⁵¹ El texto antológico es un problema desde su concepción teórica, y, aunque es una discusión que rebasa por mucho esta tesis, creo necesario plantear, por lo menos, las bases de este problema que, como está indicado en el cuerpo del texto, es una posibilidad de lectura de *Constancia*. Desde los textos de González Aktories y Vital (ambos de 1996) hasta el de Ruiz Casanova (2007), la antología se plantea a veces como un género (González Aktories), a veces como una realización específica de un tejido textual (Vital y Ruiz) que siempre establece un diálogo entre la canonización y la legitimación, entre el reto a ese canon y las desvinculación frente a contextos y sistemas literarios completos. Las antologías tienen que, forzosamente, pensarse desde el lector, desde el antólogo y desde (y hacia) el campo cultural y la tradición literaria en la que se presentan —aquí resulta imposible no mencionar la *Antología de la poesía joven de México* (Cuesta, 1928) como un ejemplo ideal. Las palabras de Susana González Aktories lo dicen mucho mejor de lo que yo podría: “La antología es una cartografía en el sentido de que expone panoramas, pero no desteje las contradicciones que puedan surgir en ese paisaje literario, por eso suele carecer de conclusión. Sin embargo, como ‘aparato sismográfico’ de las modas literarias es una rica fuente para el estudio del cambio del gusto literario. La conclusión deberá sacarla cada lector.” (14)

No está en él tan solo el conflicto por el paso del tiempo, sino está el tiempo como conflicto: así como no sabemos nosotros bajo el signo de qué Reyes leer el “Repaso”, en “San Ildefonso” Reyes no sabe quién está escribiendo o quién está leyendo esa escena, esa flor, esa memoria que, como en un efecto proustiano, coloca en su presente todos sus tiempos. La imagen poética se convierte en alegoría temporal que mantiene un diálogo (¿podríamos atrevernos a decir consciente?) con el concepto de la “imagen dialéctica” de Walter Benjamin, tal como la explica Georges Didi-Huberman:

¿Qué concreción formal formamos cuando somos comprometidos en el acto de la mirada, en la experiencia visual? ¿Qué concreción temporal en ese momento nos entrega la imagen? Primero, un muy extraño modo de *presente*: no es el presente de la “presencia” [...] sino el presente de la *presentación* que se nos impone con más fuerza que el reconocimiento de lo representado [me atrevo a añadir: de lo antologado]. Ahora bien, quien dice *presentación* —como se dice *formación*— dice proceso y no estasis. En ese proceso, la *memoria* se cristaliza visualmente [...] y, cristalizándose, se difracta, se pone en movimiento, en resumen, en propensión. [...] Hay, pues, en la experiencia visual examinada así, un *crystal de tiempo* que compromete simultáneamente todas las dimensiones de aquél: lo que Benjamin llamaba una “dialéctica en suspenso”. (2011: 303)

A la vez que el comentario de Didi-Huberman resulta pertinente para una guía de lectura de “San Ildefonso”, lo es también para el muy particular caso de la construcción del “Repaso”, en el que desde *nuestro* presente, leemos textos que Alfonso Reyes ha articulado desde *su* presente, así como el tiempo se fractura y se torna dialéctico frente a la imagen —es el ojo el que reta y quiebra al tiempo—, es aquí también el ojo a través de un proceso no de apropiación, no es un robo, es un préstamo latente, es el trabajo filológico de Reyes y esas firmas que *hacen evidentes* esos tantos tiempos y presentes.

Llevo, incluso, un paso más este concepto de “imagen dialéctica”: en lo expresado por Didi-Huberman está la posibilidad de articular una metodología de lectura, estas imágenes que se componen de contradicciones, que incitan —más bien obligan— al lector a formar parte del “proceso, no estasis” que ocurre dentro de esa misma contradicción. El “caos ordenado” que constantemente ha sido mentado en esta tesis responde y se configura desde estas imágenes, el “orden” y el “caos” no forman parte de una dicotomía resuelta en una síntesis hegeliana, sino que responde y exige un diálogo: como

lectores *tenemos que* establecer y plantear el diálogo que proponen; que, como *coeditores*, tenemos que formar parte del proceso de exégesis que no busca consolidar un sólo significado, sino “suspender la dialéctica” en cuanto mantenerla, no detenerla.⁵²

Un Alfonso Reyes historiador, no tan conocido (regresamos al cliché de sus facetas siempre “no conocidas”) reconoce los quiebres y fracturas del tiempo, la historia, más bien la Historia no como un paisaje visto desde lo alto de un volcán, como un cuadro de José María Velasco, sino en el medio de sus árboles, sus piedras y sus caminos, el pasado como una constante duda que tiene que resolverse, siempre, desde nuestro (*su*) presente, hago propias las palabras de Gutiérrez Girardot:

[El estilo de pensar de Reyes] consiste en reducir la función del sujeto o autor no a la impersonalidad, sino a una tarea más creadora y universal, y propiamente poética: hacer que las cosas hablen, vivificarlas en cuanto se les da voz, es decir, “borrarse un poco detrás del asunto”. [Ese mismo estilo] no es clasificable según el esquema de pensamiento analítico o sintético, porque en él los análisis se “disuelven” en síntesis, es decir, la amplitud del análisis está íntegra detrás de la concisión de la articulación del pensamiento: es una “síntesis” a primera vista que tras una lectura filológica —“leer filológicamente es leer entre líneas”, decía Nietzsche— revela no las líneas esenciales sino todo el cuadro. (2006: 295-6)

Lo que ocurre desde tiempo no fue —explícitamente— un tema constante en Reyes, pero reúne en *Historia de un siglo* (tomo V de sus *Obras completas*) artículos historiográficos y geográficos que escribiera en *El Sol* por invitación de Ortega y Gasset, en el prólogo del libro escribe:

El estudio de la historia reciente, la que más de cerca nos incumbe, suele ser el más descuidado. El educador padece mal de escrúpulos y teme no ser bastante objetivo. No sabemos si lo impersonal posee verdadero valor en este valle de las pasiones. Basta con no mentir a sabiendas. Lo demás es extralimitación, *hybris*, ambición desmedida para lo humano (V: 12)

Los paradigmas metodológicos no se le escapan a Reyes: definirse a partir de uno mismo, recordar es en sí mismo un acto subjetivo, a la historiografía se le escapa de las manos ese tiempo que, aunque

⁵² Véase, por ejemplo (y para encontrar una formulación exacta de esta utilización en varios planos de la imagen dialéctica benjaminiana), el libro *Homero en Cuernavaca*. En él, Alfonso Reyes no sólo busca re-escribir su propia versión de la *Ilíada* y la *Odisea*, sino que lo hace reconstruyendo los tropos mitológicos y épicos dentro de su propia biografía, a partir de versos de los libros, construye sonetos que hablan de Alfonso Reyes, pero también de su propio proceso de apropiación de los libros de Homero. Queda en el lector superar la lectura biografista, la más superficial y evidente, y encontrar en la imagen que propone, su dialéctica específica.

pasado, está presente, sigue siendo. La poesía tiene la ventaja siempre de ser y reconstruirse en el tiempo: ser al mismo tiempo un vestigio y un sobreviviente, un remanente y una reconstrucción; el autor de *Pasado inmediato* y de una traducción de *La Ilíada* hace del tiempo, del conflicto con el tiempo, un juego y un estudio, un guiño y una declaración de principios y nos la deja, sin decir mucho, en el “Repaso poético”.

La antología está siempre dada en el presente eterno de la lectura, el trabajo filológico de Reyes coloca el “Repaso”, aun de manera tangencial, dentro de *su* presente, y no sólo a la poesía, sino a nosotros lectores. Los tres tiempos que serían los de cualquier antología se transfiguran en dos: como una edición crítica, el “Repaso poético” aventura no tanto un futuro como una descendencia igualmente ecdótica: el texto “escribible” dentro de la terminología barthesiana, es aquí un libro “investigable” que produce otros textos ecdóticos, filológicos, como esta tesis, por ejemplo: apuesta para un futuro; mientras que, como testamento —no hay que quitar el dedo del año de publicación, que es el de la muerte de Reyes—, cancela el presente del lector y lo sitúa dentro del propio: la recopilación del pasado a través de un producto del capital simbólico de su autor, de su compilador, es ese “presente extendido”, también, una resignificación constante de la poesía que en ella se encuentra, que la constituye, aislándola de ese contexto en el que apareció por primera vez.

Más que un ejercicio de memoria, el “Repaso”, como toda antología de autor, reactiva y reafirma dentro del capital simbólico de la figura que desde su presente la construye, las piezas que fueron escritas antes de que dicho capital incluso existiera, y son presentadas junto con esa posición privilegiada dentro del campo cultural del presente del antólogo. Así, aislados de su contexto de producción y revalorizados dentro de un apartado en particular de la *Constancia poética*, los poemas que configuran el “Repaso” sufren un cambio en la forma en como, ahora, son leídos. Decía desde el comienzo que hacemos ahora caso de la “confesión de parte”: habría que encontrar en qué consiste,

entonces, la confesión.

[L]os poemas [de Alfonso Reyes] no concluyen y [...], por eso, pueden ser retomados además de lo que los vincula con un conjunto pueden vincularse con otro conjunto puesto que las resoluciones de un momento no se agotan en el poema sino que conservan todo su sentido a lo largo de la existencia del poeta que, de este modo, puede “ver” su continuo, su continuidad. (Jitrik: 181-2)

Regresamos a la idea de poesía que está detrás el verso alfonsino que fue el tema del primer apartado de este capítulo: esa “quintaesencia rara/ de Góngora y Mallarmé” (“Teoría prosaica”, X: 132) que teorizaba desde el verso mismo: el poema no como cosa ya hecha sino reconstruida siempre en el acto de la lectura, dentro de cada uno de quienes se acerquen a él; el poema como cosa tan real y fugaz (por fugitiva y por instantánea) que se reactiva siempre, no está muerto por “viejo” o porque el poeta sea ya otro al leerlo, más bien: siendo otro, *el poema es otro*.

El “Repaso poético” propone en su índice mismo no una revisión, sino una resemantización de esa poesía suelta y regada por tantos años y lugares; propone, a la vez, una postura crítica y un camino estético de la idea alfonsina del verso. Los poemas que conforman el “Repaso poético” encuentran su inter-articulación dentro de él y es de esa negociación y diálogo entre ellos que es posible dar otra lectura a la *Constancia* toda: un testamento del verso alfonsino que marca el camino para leer una obra completa, no sólo un “Repaso poético”, sino una obra completa, que surge *desde y a partir de* su décimo tomo. Regresamos, también, a la posibilidad de leerlo como una *otra* biografía que propone no sólo los avatares personales de Alfonso Reyes, también los de sus versos, también los del verso que leía a su alrededor, del verso que le llegaba desde Europa, desde México... Regresamos, entonces, a la posibilidad de leer esa *otra* biografía como el camino de ida —de la idea— de la Ciudad de México hasta América Latina, como el viaje que marca, desde el verso alfonsino, en “Golfo de México”.

Si al construir una antología, el antólogo se multiplica en tres personas: quien lee, quien compila y quien ofrece el texto, también tiene que entender al lector como uno, también, con múltiples

funciones, más en particular cuando se trata el tema de una compilación de autor: el lector es a la vez crítico, testigo y compañero, también queda dividido (o quizá, más correctamente, multiplicado) en tres personas que se reparten por el acto de lectura y recepción de esa antología. Sería muy sencilla la metáfora de las máscaras —y mejor le iría a otros poetas que, prendados de la máscara que usan en el momento en que la reúnen, la colocan encima de todo el conjunto—, Alfonso Reyes se convierte y reconvierte constantemente en sus versos, esa inefabilidad, esa *cosa no terminada* que es su poesía es también su *Constancia*. Es un problema y un dolor de cabeza interpretarla, como toda profecía.

2. GRAMÁTICA DE UNA PROFECÍA

Si mantenemos lo propuesto por el apartado anterior, el “Repaso poético” puede ser leído como cuatro momentos, cuatro grandes poemas que fueron ocurriendo conforme transcurría la vida de Alfonso Reyes, cuatro grandes poemas que se articulan dentro de sí mismos no sólo como episodios de una biografía, sino también como una postura del poeta frente a los cambios que observa en el verso y la producción poética a su alrededor. Leídos fuera de contexto, fuera de la idea ética de la poética alfonsina, podrían incluso ser interpretados como una producción reaccionaria, conservadora enemiga de las vanguardias, pero está en ese juego —aquel que, ya decía, mantienen con ese contexto del que nace con esos poemas junto con los que se articula el “Repaso”, con el eco que mantienen a lo largo de las *Obras completas*—, la posibilidad de retar la lectura biografista, que está la posibilidad de plantear una lectura que no castigue las elecciones métricas, formales y temáticas de Alfonso Reyes sino que las recupere como elementos que proponen, sin decir, todo un reto al *habitus* poético del que nacen, en el que se hacen y desde donde se reúnen. Regresemos a la lectura temática.

El tercer apartado del “Repaso poético” es un pequeño universo que, como los otros tres que conforman el “Repaso”, incluye un poco de todo dentro de sus piezas: cantos a Monterrey, a Río de Janeiro, a las mañanas de París, a ciudades que, sin ser nombradas, suenan muy cercanas al otoño en Santa María la Rivera, poemas que podrían pasar como realistas/costumbristas —entrecomílese a gusto la apresurada etiqueta que sólo sirve de ejemplo—, como “Yerbas del Tarahumara”, piezas que parecen salir directamente de un cancionero medieval o popular, un arte poética, textos metaliterarios y una cantata elegíaca tras la noticia del asesinato de Federico García Lorca por tropas franquistas en 1937. El caos parece insalvable, como ser náufrago por entre tanto verso. El camino imposible de la temática es, en realidad, una oportunidad para establecer una posibilidad de lectura: no es un poeta

amoroso (o exclusivamente amoroso, si es que, incluso, pudiéramos catalogar ciertos poemas alfonsinos como “amorosos”), no es un poeta “nacional” (o exclusivamente “nacional”) ni un tradicionalista, revivalista, o de la ciudad (de las ciudades): a lo largo de su poesía, a lo largo del orden en el que él mismo la dispuso, el disfraz de un caos editorial puede leerse más como toda una ecología de textos que se interrelacionan, que recuperan temas y los reformulan de diferentes maneras, si bien a veces de forma demasiado discreta como para considerarla causal; lo que por encima es “universalidad”, con ese dejo de “cosa inestudiable” que siempre tiene, en realidad está el germen de un núcleo estilístico, de esa biografía crítica que ya he mencionado casi hasta el cansancio: la propuesta de un discurso articulado, una “historia artística”. Regreso a Noé Jitrik:

Si la obra de Reyes posee cierta universalidad, eso no impide, sino al contrario, que *se pueda preguntar no sólo qué comenta esa poesía, sino también cómo va variando la forma del comentario*; si se pudiera dar respuesta a ambos asuntos podrían quedar indicados o exhibidos los núcleos que lo provocan, tanto cuando aparecen como cuando desaparecen, así como una evolución que, seguramente, se va dando en su forma. Como en el primer aspecto se trataría de dar estímulos y en el segundo de variantes, sin duda motivadas, *reuniendo los aspectos se podría entender una historia artística y social*. (188-9, el énfasis es mío)

Más que una lista de temas o un desglose de campos semánticos, es el foco de atención de Alfonso Reyes sobre estos; más que apuntar específicamente qué ciudades y qué barrios, qué conflictos del poeta frente al verso, es el cambio que se va registrando con el paso de años y el contacto con otras poéticas y otros contextos, con el cruce con sus proyectos de traducciones modernas y clásicas, con el desarrollo paralelo de su teoría literaria que desplegará completa en el *Deslinde*. El camino de la temática es complicado, es peligroso incluso, pero permite, también, poner atención detallada a un poeta de quien sólo se hacen halagos a su “universalidad”, a su “poligrafía”, que, al final del día, termina siendo lo mismo que decir nada.

La preocupación por el verso, por la relación de quien lo hace con lo que hace de él, es quizá el eje sobre el que gira todo este tercer apartado del “Repaso”, las fronteras se hacen difusas y, como

ocurre con cualquier fenómeno literario, esa misma búsqueda se derrama de él y empieza desde finales del segundo y llega a principios del cuatro. Hay una evolución clara que no sólo queda en el léxico o en el tono en el que trata el tema, también en los conceptos, en la perspectiva desde la que se acerca al hecho poético, sin embargo, es una preocupación constante de su generación, y eso tampoco puede dejarse de lado. El fenómeno poético como objeto y tema de estudio, de análisis, de trabajo y de preocupación está en la obra de Alfonso Reyes, pero también en la articulación de *otro* modernismo diferente del de Enrique González Martínez, pero también en los estudios críticos de Pedro Henríquez Ureña, pero también en la reformulación del modernismo dariano de Rafael López, el verso lopezvelardiano, aún siendo tan “biografista” fue constituido como piedra fundacional de la “nueva” identidad nacional. Mientras que unos promueven una continuación de su poética (el caso claro de González Martínez y su poética pedagógica, casi preceptiva), otros estudian el verso desde la tradición, y sus búsquedas desencadenan exploraciones en el presente con esas métricas “perdidas” y otros, al “no trabajar alrededor del verso” —usar la poesía como tema—, construyen una poética que a través de la no mención declara una posición dentro del cambio.

Si decidimos que es esta “metapoesía” el eje del “Repaso”, habría que dejar en claro que en Reyes hay una triple articulación entre el poeta, el verso y la “función” (habría que encontrar una palabra para mejor nombrar esto) de ambos dentro de la sociedad. Hay ocasiones en la que esta articulación es obvia, y es el tema del poema (casos como los poemas ya citados “Jacob”, “Ángeles” o “Teoría prosaica”), y éstos, a su vez, permiten la lectura dentro de sus términos de otras piezas en las que no figura ninguno de los elementos explícitamente dentro de ellas. Que el tercer apartado abra con un “Arte poética” —que no es nada cercana a las otras “Artes poéticas” que en esos mismos años

estaban apareciendo como frente y guía de las vanguardias⁵³— no sólo es un guiño al contexto, sino que es una guía de lectura para ese apartado del “Repaso”: la “Cantata (en la tumba de Federico García Lorca)”, un poema hecho pieza dramática, hecho poema de regreso al colocarlo donde lo coloca, cierra una exploración no sólo dentro del verso en general, sino hacia la idea de qué es escribir poesía para Alfonso Reyes, quién es el poeta que comienza llamándose una mano “mejor que la de Orfeo”, quién es aquel que tiene poder tal sobre la palabra pero que para cerrar ese episodio decide hacerlo con la muerte de otro, con el grito de la madre que llora al hijo asesinado:

¡Pero tu sangre, tu secreta sangre!
¡Abel, clavel tronchado!
¡Pero tu sangre, tu secreta sangre
que revuelve la tierra y ciega el puente,
colma los surcos y amenaza el vado,
Abel, clavel tronchado! (X: 166)

La idea de unidad que podría dar esta lectura casi quirónica del “Arte poética” no la convierte en un texto preceptivo —como las “Arte poética” huidobriana, futurista o de cualquier otra vanguardia histórica o latinoamericana—, sino en una guía (de ahí lo “quirónico”) para acercarse a ese periodo en particular de la poesía de Alfonso Reyes. Construida a partir de dísticos que, según Alberto Vital, mucho le deben a la teorización y siguiente realización de la “poesía pura” de Juan Ramón Jiménez, el poema de 1925 (leído en 1925) es a la vez una declaración de principios estéticos y una demarcación, también, de la poesía que propone Reyes no como iniciador de una escuela, sino como un individuo frente a su propia poesía: la constante atención que mantiene con los tópicos tradicionales (símbolos como flores y colores) y con las formas métricas y versales en el “Arte poética” se propagan por todo el

⁵³ Alberto Vital hace una lectura comparativa de seis artes poéticas latinoamericanas, publicadas entre 1916 y 1949, una conclusión que puede tomarse de él, es lo problemático de la utilización del término “arte poética” como si fuera un género o un eje temático —como, apunta Vital, ocurriera en pleno siglo XIX cuando aparecieran para regular y limitar la experimentación modernista—, pues cada una de las piezas que compara, incluso la huidobriana, que más se podría acercar a una poética preceptiva, funciona de formas diferentes para acercarse a la construcción del fenómeno poético: si bien Reyes escribe de poesía sin dirigirse plenamente al acto de escritura, Bandeira lo haría desde el desparpajo que le es característico.

resto del apartado, la “Asustadiza gracia del poema:/ flor temerosa recatada en yema.” (X, 113) se terminará convirtiendo en el “clavel tronchado” que no sólo es la muerte del poeta andaluz, sino también de la muerte de la idea misma de poesía y de posibilidad dentro de España para cargar por sí misma su tradición.⁵⁴ Cito el poema completo:

1
Asustadiza gracia del poema:
flor temerosa, recatada en yema.

2
Y se cierra, como la sensitiva,
si la llega a tocar la mano viva.

3
—Mano mejor que la de Orfeo,
mano que la presumo y no la creo,

4
Para traer a la Eurídice dormida
hasta la superficie de la vida. (X: 113)

La construcción fragmentaria y abierta de los dísticos, que contrario a la tradición de la forma, no están formados como contraposiciones sino que amplían la tesis original desde diferentes metáforas, desde *otros* caminos, reafirma la idea de “experiencia inasible” que tiene Reyes de la poesía (no es gratuito su equiparación con Orfeo y la “Eurídice dormida”, en los infiernos: irrescatable), siempre renovable y siempre renovada. La forma dialoga con el contenido: el rompimiento consciente de la tradición del

⁵⁴ Dos poemas mantienen un diálogo lejano (comentado sólo en una pequeña nota al pie) entre el primero y el cuarto apartado del “Repaso”: “Las quejas” y “Dos años”, como nota al segundo, Reyes anota: “Referencia a “Las quejas”, pág. 76 de este libro.” El primer poema, firmado en Madrid en 1917, lleva como subtítulo “Sátira de los expatriados”, poema en dos voces: Coridón (desdoblamiento del “yo”, Alfonso Reyes, poético) y España, enfrenta las expectativas de una vida en España, la realidad a la que Coridón/Reyes se enfrenta y, finalmente, la España que se le escapa por entre los dedos a Coridón, el poema cierra con la estrofa: “—¡Ay Coridón, Coridón!/ Claro está que no me amas: no sabes lo que son llamas/ y arder con resignación.// No sabe, no, lo que son,/ cuando a llorarlos se atreve,/ ni las llagas del tizón,/ ni las llagas de la nieve/ que afligen mi corazón./ Me acusa con intención/ cada vez que lo interrogo;/ pero ¿y las penas que ahogo,/ las conoce Coridón? (X, 77) El segundo poema, “Dos años” pierde cualquier elemento satírico, incluso casi se convierte en una elegía que no canta ya las andanzas de Coridón por España, sino se lamenta por ella, construido como un espejo roto de la versión del 17, el poema da un giro en el cierre, en el que no es el expatriado el que no conoce a España, sino él quien tiene que proteger a la ahora débil España: “—Me ufano, España, de ti./ —De mí, Coridón, ¿por qué?/ —Ya tus duelos no son tuyos,/ ni tus goces; ya no es/ prenda propia el pabellón/ que empujas sobre el vaivén/ de airadas manos en alto./ Tu combatido bajel/ carga un viento de esperanza:/ todos respiran en él./ Sordos no lo quieren ver:/ contigo se salva el mundo/ o se acaba de una vez./ La llama que nos alumbra/ se quería oscurecer,/ y la protege del viento,/ oh madre, tu mano fiel.” (X, 174)

dístico, además de ampliar el tema y conformar en ello un diálogo entre esos elementos, amplía su esfera para hablarnos, lectores: ¿cuál es, no el objetivo, sino lo que *no está dicho*, cuando dos formas se encuentran en una misma? Los “cristales de tiempo” didi-hubermanianos se presentan como dos escenas que parten del mismo sitio, que llegan hasta el mismo lector, pero que al hacerlo al mismo tiempo hacen que no dejemos de preguntarnos por qué el rompimiento con la tradición tiempo, por qué mantener esos elementos tradicionales. El “Arte poética” es más un arte poética sobre la forma de *leer* cada poema, que una forma de escribir y producir poesía.

Aunque “inasible”, la gracia requiere de la “mano viva”, lo que no sólo genera una distancia con la poesía pura juanrramoniana —“¡No le toquéis ya más,/ que así es la rosa.” (JRJ: 237)—, sino que también requiere el tacto, el trabajo vivo, pues no es ni un regalo divino ni un mensaje sagrado. Tomo las palabras de Alberto Vital:

[Alfonso Reyes] parece estar queriendo dejar en claro que la esencia de la poesía es a su juicio ese carácter intangible, inasible, perdidizo, que es una sustancia fuerte (“yema”), pero “recatada”, y que se deja entrever en los juicios que todos los lectores hacemos sobre la base del gusto, de *nuestro* gusto, juicios cuya enunciación exacta a nosotros mismos se nos escapa pero que, aun así, queda flotando en el aire como la sustancia, como *la esencia mayor y mejor de la vida del arte y quizá hasta de la vida social* (172, el énfasis es mío)

Aunque utilizar “gusto” para definir la búsqueda estética que Reyes le propone y exige a sus lectores nos introduciría con un problema de terminología que no tendría final —quién o qué determina el “gusto”, cuáles son las herramientas o las voces que lo legitiman, lo retan o lo relativizan...⁵⁵—, Vital entra de lleno a este “secreto” que tiene en sí misma la poesía alfonsina, o más bien, que el “yo poético” declara como un secreto que apenas debe ser tocado (pero, de nuevo, *tiene que ser tocado*). El

⁵⁵ El “gusto”, y más particularmente el “buen gusto” como herramienta legitimadora es en sí misma un problema grave, pues es arbitrario y reglamentado por las relaciones de poder y tensión de los campos culturales, cito un poco *in extenso* a Bourdieu: “El gusto ‘académico’ por las representaciones conocidas y reconocidas se encuentra con el gusto ‘popular’ para exigir una representación conforme no a la ‘realidad’ de las cosas sino a los cánones de un estilo ya dominado, por lo tanto pasado y superado, y para rechazar el arte moderno que, afirmando sin concesiones la autonomía absoluta del *modo de representación* (es decir, del estilo), tiende a prohibir la interpretación asimiladora que autorizaban la multidimensionalidad y multifuncionalidad de la pintura tradicional y a exigir ser contemplado en sí mismo, en sus exclusivas propiedades formales.” (2010: 81)

poeta que trabaja el verso desde el verso, que analiza el verso por el verso (desde, otra vez, el verso) es la guía alegórica del “Repaso”, no es gratuito, entonces, que “Arte poética” abra el apartado, no es gratuito el rompimiento con los índices de *La vega y el soto*, no es gratuito que los poemas que componen el apartado regresen siempre al trabajo “no visible”, “no apreciable”, “sin fruto” de la pelea a diario con el ángel de “Jacob”, una pelea que se sabe eterna, a muerte y que, como Prometeo, habrá de morir y renacer cada día para reiniciar la batalla. Habría que girar un poco el punto de atención de Barba Martín: no es tanto un “secreto” o un “susurro” lo que guía la poesía alfonsina, sino el trabajo que, de hacerse bien, tiende a no ser visto; no es el “apenas decir” es el dejar establecido que no se dirá, que es diálogo y dialéctica, que es lo que el lector aprehende de ver la imagen completa ya sea del poema o del apartado, o del libro o de las *Obras completas*. Ejemplo de esto, la estrofa final de “Salambona”:

¡Ay, Salambó, Salambona,
ya probé de tu persona!

Alianza del mito ibérico
y el mito cartaginés,
tienes el gusto del mar,
tan antiguo como es.
Sabes a fiesta marina,
a trirreme y a bajel.
Sabes a la *Odisea*,
sabes a Jerusalén.
Sabes a toda la historia,
tan antigua como es.
Sabes a toda la tierra,
tan antigua como es.
Sabes a la luna y al sol,
cometa y eclipse, pues
sabes a la astrología,
tan antigua como es.
Sabes a doctrina oculta
y a revelación tal vez.
Sabes al abecedario,
tan antiguo como es.
Sabes a vida y a muerte
y a gloria y a infierno, amén. (X: 158)

Ángel Rama dirá sobre la poesía martiana algo que puede ser aplicable a la alfonsina, a esta poesía alfonsina:

Bastante antes de que Huidobro exhortara a los poetas para que no predicaran de la rosa, sino que la construyeran, ya los modernistas habían tomado conciencia del desafío que a ellos, antes que a los vanguardistas, ofrecía la modernidad en curso. Darío lo resolvió mediante “rosas artificiales que huelen a primavera”; Martí buscó hacerlo asumiéndose él como ser natural y procediendo en el campo de la lengua y la poesía, pertenecientes al orbe cultural simbólico, de la misma manera como lo hacía la naturaleza. (251)

La decisión de Reyes será no un regreso a los “versos naturales”,⁵⁶ no un “poeta natural”, sino un poeta que naturalmente regresa al verso. Este “regreso” al verso, este volver a ver el verso desde el verso mismo termina siendo una otra vanguardia que no parte de la artificialidad —del artificio, vaya— y la modernidad rampante de las vanguardias, sino una *otra* vanguardia que encuentra cabida desde los cambios drásticos del verso en los Siglos de Oro y el Modernismo, desde Lope y Góngora hasta Darío, Martí y Othón. El “cambio” en Reyes, como lo había sido en Darío, es más bien volver a encontrar lo “nuevo” en el pasado lírico hispánico, lo que propone en el “Repaso” es un diálogo entre las poéticas con la que él mismo convive: su formación como filólogo y su producción como poeta, como amigo y propulsor de los grupos de vanguardia y su trabajo académico junto con los fundadores de la nueva

⁵⁶ Tras varias lecturas y preguntas a mí mismo por lo que Rama “quiso decir” con “natural”, he tomado la decisión de que algo tendrá que ver la “naturalidad” con una tradición no cuestionada del verso hispánico: desde los octosílabos populares y endecasílabos sicloauristas —metros utilizados frecuentemente por Martí en su poesía. Tal como Reyes (distancias y estéticas y políticas marcadas, obviamente), la experimentación de Martí parte de la tradición, de una tradición que se reconoce popular, ni popularizante ni paternalista, sino que clava oído y pluma en la métrica popular, en la temática y los símbolos que se han usado “siempre”, y los cambios que ese “siempre” incluye. La “vuelta al verso natural” es una problematización de la ruptura: revisar la tradición para construir una dialéctica de la renovación.

filología hispánica.⁵⁷ El “tema” del tercer apartado del “Repaso” no es el no tenerlo, es, en realidad, la dialéctica que “no se ve” al estar buscando el bosque en el árbol: es el diálogo entre poemas tan disímiles como “Marina de Torrejuana” y “Sol de Monterrey”, entre “Salambona” y “9 de febrero de 1913”, está en que la “universalidad” puede y *debe* ser no un “pero” para el estudio de la poesía alfonsina, sino su plena posibilidad.

⁵⁷ Aunque alumno de Ramón Menéndez Pidal y colaborador de Menéndez Plancarte, en el trabajo filológico Reyes se mostraría dubitativo frente a las simplificaciones románticas de una literatura popular “sencilla por natural” en los que a veces cayeran ambos hispanistas, como la misma Margit Frenk escribe en el prólogo a los *Estudios sobre lírica medieval*, ya citados. Ya he mencionado “Marsyas o del tema popular” (XIV: 52-81), pero en este ensayo Reyes establece un diálogo profundo no sólo con sus maestros españoles, sino con toda una nueva filología alemana, incluso estadounidense, que plantea nuevas formas de relacionar el lenguaje con esta literatura popular que no surge *ex nihilo*, que sigue patrones difícilmente definibles o trazables por tan múltiples, análogos unos con otros. A partir de este diálogo, reafirma su lectura de Góngora como un poeta plenamente popular, o pone, por ejemplo, en duda si las exploraciones versales, métricas y rítmicas de las vanguardias hispanohablantes sean innovaciones o, más bien, búsquedas en el pasado colectivo de la tradición popular hispánica —aunque “no neguemos que hay también la tendencia contraria, a la difusión enumerativa whitmaniana” (XIV: 61). No busca, tampoco, forzar relaciones y ver en todo una única solución a una pregunta que se desdobra constantemente: “Nuevo rasgo de nuestro tema es ser tradicional. El término es algo vago. Como no nos encerremos en un misterioso solipsismo o no nos dé por interpretar el mundo en una monadología de entes díscolos e incommunicables, *todo es tradicional, todo está moviéndose de un término a otro, de uno a otro estado.*” (XIV: 58. El énfasis es mío)

TERCERA PARTE –EL ENGAÑO DE PIGMALIÓN

*Al “por-todos-nosotros-artistas-servido-de-ensueños” Lector.
Al “tan-soñado” Lector: Al “que-el-autor-sueña-que-lee-sus-sueños” Lector.
Al “que-el-arte-escritor-quiere-real-más solo-real-lector-de sueños” Lector.
A “lo único real que el arte quiere” el lector de sueños.
A “lo-menos-real, el que sueña sueños de otro, y más fuerte en realidad,
pues no la pierde aunque no lo dejan soñar sino solo re-soñar.
Creo haber individualizado a quien me dirijo: al lector, y haberle conseguido
la adjetivación total de su ser, después de tanta fragmentaria, y algunas falsas.
“Querido” lector no adjetiva a éste sino al autor, etc.
Macedonio Fernández Prólogo a la Novela de la Eterna*

*They are begging us, you see, in their wordless way,
To do something, to speak on their behalf
Or at least not to close the door again.
Lost people of Treblinka and Pompeii!
“Save us, save us”, they seem to say,
“Let the god not abandon us
Who have come so far in darkness and in pain.
We too had our lives to live.
You with your light meter and relaxed itinerary,
Let not our naive labours have been in vain!”
Derek Mahon, “A Disused Shed in Country Wexford”*

1. SAN ILDEFONSO, O SOBRE ALGUNOS MOTIVOS EN REYES

Algo se nos olvida cada que mencionamos la historia de Pigmalión y Galatea, cada que decimos que es la única historia de amor “logrado” en las Metamorfosis ovidianas. Algo se nos olvida que no es menor: el escultor no puede soportar a una mujer real, “ofendido por los vicios que a la mente femínea/ dio natura muchísimos” (Ovidio, 59), y se dispone a crear una mujer perfecta —de piedra—, que no se deje invadir de esas corrupciones, que no rechace sus deseos y que su carne no se consuma con el tiempo, como la suya misma, ya ajada de tantos años. Así, de piedra, juega a engañarse, y Ovidio nos engaña leyéndolo, pues nos compadecemos de su amor imposible, nosotros y la misma Venus nos compadecemos: “Besos le da, y piensa que devueltos le son, y habla y detiene/ y cree que se hunden en los tocados miembros sus dedos,/ y teme que venga un moretón a las partes opresas;/ y ora blandicias emplea” (Ovidio, 59), y buscamos satisfacer su amor imposible, y Venus torna en carne el sílex y Galatea nace por entre los dedos y el arte de Pigmalión. Su escultura, su ahora esposa, no es una persona real, sino la mediación entre lo imposible y lo sagrado: entre este hombre “sin cónyuge, célibe”, y una mujer impoluta que bien podría llamarse a sí misma nacida de diosa; el engaño de Pigmalión no sólo es hacia nosotros, lectores y hacia Venus, también Pigmalión se engaña a sí mismo, ¿podría, acaso, ver como igual a quien le ha dado la vida el soplo divino?

En otras versiones, Galatea cobra vida del mármol porque Venus, viendo a Pigmalión enamorado perdidamente de ella, decide no engañar más a su esposo y le manda una mujer simulacro, una venus que no es ella misma, pero ante los ojos del escultor, al ser el favor de la madre de Eneas, es ese mismo cuerpo de mármol vuelto carne la diosa misma (Graves, 196). El engaño pigmaliónico, entonces, sería más bien una lectura ancilar del mismo hombre: así como la memoria decide elegir aquello que coincida con la construcción de nosotros mismos; así como las ciudades nunca corresponden al mapa mental que de ellas formamos; así como las lecturas que hacemos son

mediaciones entre lo escrito y lo imposible, así Pigmalión ha construido *su* Afrodita que no responde a su propio nombre, que ha adoptado otro que sólo ella conoce.

El guiño benjaminiano en el título de este apartado no crea, lector, que es gratuito. Obseso con laberintos urbanos y de la memoria, Walter Benjamin escribe en “Desembalo mi biblioteca”:

Para los niños, el hecho de coleccionar sólo es uno de los procedimientos que les sirven para renovar los objetos; también se los puede pintar, recortar, despegar, y, continuando así, toda la escala de las formas en que los niños adquieren los objetos desde el mero acto de tocarlos hasta el más sofisticado de nombrarlos. *Renovar el viejo mundo* —esa es la pulsión más profunda que anima el deseo del coleccionista de adquirir nuevos objetos y es por eso que el coleccionista de libros antiguos está más cerca del origen del arte de coleccionar que aquel cuyo interés se centra en las reediciones para bibliófilos. (Benjamin, 2011: 118. El énfasis es mío)

Como un niño que rompe, pinta, pega, une y junta piezas de su colección, que sabe de sí inacabada (inacabable), Alfonso Reyes abre el panorama de su *Constancia*, si ya veníamos analizando el libro y la sección como un todo que permite varias lecturas, el repertorio de temas, formas y ritmos que propone dentro de éstos, analizados individualmente, nos pone como lectores en una posición que está entre el coleccionista benjaminiano y el enfermo con el “mal de archivo” derridiano: ante la imposibilidad de seguir trabajando la poesía alfonsina desde la visión del todo, es necesario acercarse a las piezas, a los poemas que conforman ese todo ya analizado en los capítulos anteriores, y proponer una lectura desde sus particularidades, como haría Benjamin con su lectura sobre Baudelaire, desgranar motivos (aquí expandiré estos motivos a elementos estructurales también) dentro de un todo. Cito, de nuevo, a Benjamin:

El curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar más del pensador que el caleidoscopio en las manos de un niño, que destruye mediante cada giro lo ordenado para crear así un orden nuevo. La imagen tiene fundamentados sus derechos; los conceptos que los dominan han sido siempre sin duda los espejos gracias a los cuales ha nacido la imagen de un “orden”. —El caleidoscopio debe ser destruido. (“Parque central”, 2014: 212)

Regresemos al título de esta tesis: *Cancionero alfonsino, o los avatares de la rima y el verso*. Necesario que un trabajo crítico sea, de vez en cuando, algo tautológico. La proposición de leer la poesía

alfonsina reunida en el tercer apartado del “Repaso poético” como un cancionero popular o medieval no sólo se concentra en motivos y formas de la poesía que escribiera Reyes, sino también en una búsqueda estética que atraviesa los campos de la retórica, la política y la filosofía, porque cuando Reyes escribe su poesía tiene conciencia plena no sólo del momento desde el que escribe, sino de la multiplicidad de tiempos y espacios que esa poesía que produce está atravesando. Poeta filólogo,⁵⁸ reconoce siempre en el cancionero popular un punto neurálgico de la tradición lírica hispánica desde el que sale su poesía, y no sólo como un producto, sino como un trabajo y un proceso que ha atravesado su momento estético, poético y político. Si esta tesis ha sido llamada *Cancionero alfonsino* es porque también tenemos que ser conscientes, lectores de la poesía de Alfonso Reyes, del proceso creativo y crítico del que nos hace partícipes: somos cómplices y co-creadores de la poética alfonsina, sus avatares de creación son parte de los nuestros de lectura.⁵⁹

⁵⁸ Reyes sería quizá el primero de una camada de poetas filólogos que tienen, quizá, en Dámaso Alonso a uno de sus mayores exponentes. Experto lector de Góngora, el matritense menciona en sus estudios gongorinos que la influencia del mexicano fue de las más importantes en la realización de su crítica, incluso le dedica varios libros. En su artículo sobre el libro alfonsino *La crítica en la edad ateniense*, Ignacio Sánchez Prado menciona que, incluso tomando en consideración la importancia del papel de Reyes en la filología hispánica, su veta teórica (y ética) podría tener muchos más elementos en común con la filología alemana que, en esos mismos años estarían desarrollando críticos como Erich Auerbach o el mismo Walter Benjamin, que parten, ambos, de la escuela de Weimar. En una reedición del breve epistolario Auerbach-Benjamin, Raúl Rodríguez Freire propone una lectura del trabajo crítico del primero a partir de una lectura rancièrreana de *Mimesis*: “Lo que hace interesante la tesis de Rancière es que, a diferencia de Said, lee el realismo descrito por Auerbach en clave política, y es ello lo que le permite acentuar la radicalidad que acompaña la emergencia de aquello que llama un nuevo régimen de visibilidad, un régimen para el cual el arte no es político por los mensajes que porta, ni por la representación de los conflictos que pueda realizar o vehicular [E]l arte y la literatura son políticos porque se plantean de manera heterogénea al sensorium de la dominación que vehiculariza el discurso poético de Aristóteles en adelante.” (Rodríguez Freire, 82-3. El énfasis es mío) La crítica clásica de Reyes, dice Ignacio Sánchez Prado, “debe leerse principalmente como un proyecto de formación ciudadana, donde la audiencia implícita del texto es educada en el proceso de formación de las instituciones culturales occidentales en el momento mismo en que dichas instituciones emergen tras el proceso revolucionario.” (2012, 63)

⁵⁹ En el prólogo a los *Estudios sobre lírica medieval* de Ramón Menéndez Pidal, Margit Frenk lee en un tono semejante la labor filológica: la poesía popular española (y, siendo Frenk, podríamos ampliarlo a todo su trabajo con la poesía popular, no sólo la hispana) es al mismo tiempo un fenómeno anclado en su tiempo pero que puede superarlo, que puede ser leído como lo hacía Menéndez Pidal: como el origen —“‘providencia’ y ‘comienzos’” (Frenk en Menéndez Pidal: 11*)— de la tradición nacional, pero también como evidencia de la fragilidad de los cánones que se piensan eternos. Lo dejo en sus propias palabras:

“Esa reiterada idea de lo que era el pueblo suele ir de la mano con el término o el concepto de *nación* [...]. Recordemos que Menéndez Pidal afirmó en 1919 que los géneros literarios surgen de ‘un fondo *nacional* culturado popularmente’. Con este sentido utilizó la palabra *español* y habló de las más antiguas muestras de la lírica propiamente *española*” (13*, énfasis en el original)

“Toda poesía tradicional es un fenómeno histórico, que, por mucho que se prolongue, puede ser sustituida por otra diferente, dejando sólo, como ocurrió en España, supervivencias excepcionales.” (18*)

En capítulos anteriores he tomado el término “tema” para tratar un elemento que, no he dejado de repetir, resulta tan inabarcable dentro de la poesía alfonsina que esa misma inabarcabilidad *tiene que* ser leída como un elemento constitutivo de su poética. Haciendo énfasis en el bosque (la *Constancia* y el “Repaso”), el término servía: siguiendo a Claudio Guillén, el “tema” responde a las realizaciones particulares de obsesiones (a veces de ciertos poetas individuales o de grupos completos) o de *tropos* que van rearticulándose con el devenir histórico, cito a Guillén: “La condición del tema es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrados por un lado. Objeto de modificación, por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna. No es lo que dice, advertíamos, sino aquello con lo que lo dice, sea cual sea su extensión.” (254).⁶⁰

Aquí, en y desde este capítulo, ya enfocado no en el bosque sino en los árboles, es necesario hacer un viraje teórico y replantear términos: no podemos hablar de “tema” en un análisis poético sin relacionarlo con lo que le da forma: con métrica, edición, contexto, con lo que se lee por entre líneas y no habla —casi nunca— del “tema” que tiene el poema por máscara. He decido tomar la idea benjaminiana de “motivos” más que “temas” o alguna otra categoría clasificadora, porque estos motivos están articulados, funcionan entre sí dentro de la poesía alfonsina tanto como Benjamin leyó en la de Baudelaire: para el berlinés, la ciudad, la modernidad, la multitud y la rebeldía no sólo eran categorías con las cuales se podría etiquetar tal o cual poema de *Les fleurs du Mal*, sino que juntas, con otros elementos que no son mencionados, que a veces escapan la lectura de uno y aparecen (inevitables) frente los ojos de otro, conforman los mecanismos estéticos, teóricos y poéticos de Baudelaire: leído a través de sus motivos —leyendo éstos como engranajes vivos—, un poema como

⁶⁰ Si bien Guillén, a partir de una lectura profunda de varios comparatistas, define y limita las posibilidades de uso de ambos términos, me mantendré con el uso benjaminiano de “motivo”. Bien podría leerse mi decisión como una fidelidad algo trastabillante a Benjamin, pues el mismo Guillén plantea un concepto más amplio de “tema”: “el tema plantea las cuestiones más básicas, acaso las que siempre permanecen abiertas, como la compenetración de la permanencia con el cambio —de lo uno con lo diverso en el tiempo— a lo largo de la historia de la cultura. Los temas, tan literarios y sociales por un lado, tan próximos a la naturaleza por otro, es decir, a la continuidad en el tiempo y a la unidad en el espacio —la unidad que postulan las ciencias exactas—, despierta largas perplejidades.” (267)

“À une passante” es una compleja estructura que relaciona la ciudad y sus multitudes, al *flâneur*, la mercantilización de la figura del poeta (y del acontecimiento amoroso), el cisma temporal y la lógica de producción, y sobrepasa así la idea “canónica” del enamoramiento casual, de la ciudad y “el momento” (Benjamin, 2012: 153-205)

Más que revisar temas en los que se pueda encasillar (o en los que se pueda dividir) el “Reposo poético”, recuperaré motivos ya tratados en capítulos anteriores y trataré de sistematizarlos para proponer una lectura que, en su conjunto, articule lo que esta tesis propone: la poesía alfonsina tiene que ser leída como una poética/política en la que se proyecta no un sistema político —o no sólo un sistema político—, sino una manera *otra* de pensar no sólo la mexicanidad, sino la representación de América Latina completa. Sin embargo, hay que tener cuidado, ya que esta misma forma de lectura abierta puede abrir tantos caminos como la lectura de cada pieza permite, para evitarlo, centraré este análisis en tres motivos —memoria, ciudad, poesía y cómo interactúan entre ellos para producir una lectura más compleja.

a. *Las cosas del recuerdo. Memoria y poesía*

Hay dos tradiciones que chocan cuando se piensa en escritura y memoria: o es un ejercicio de rememoración o es un espacio de ficcionalización, ¿escribimos para recordar o para olvidar? A veces, es el único camino posible para recuperar un espacio y un tiempo que el recuerdo mismo no contiene. Escribir es, también, romper con planos temporales y traer al presente cualquier momento (hacer de la eternidad un momento y viceversa). Sin embargo, desde dónde y hasta dónde ese recuerdo textualizado lleve es parte de la poética de quien está detrás de la pluma y del recuerdo:

Quando nada subsiste ya de un pasado antiguo, quando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inateriales que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo. (Proust: 63)

Analizando la historia de la materialidad de la escritura, Roger Chartier en *Inscribir y borrar* (2007) se topa de frente con una de las muchas historias breves dentro del *Quijote*: el caballero andante y Sancho se topan con un bolso abandonado que contenía dinero, un libro y un “librillo de memoria”⁶¹. A partir de lo que ocurrirá con ese curioso objeto y una carta a Dulcinea y una nota de cobro que le garantizaba, según don Quijote, el pago de tres asnos a Sancho, Chartier teoriza sobre el olvido y la escritura, sobre las relaciones que podemos establecer entre las herramientas de la memoria (como ese librillo) y nuestro natural don para olvidarlo todo. Escribimos, también, porque olvidamos, porque *tenemos* que (porque *tememos a*) olvidar: si bien Sancho, dice Chartier, posee una memoria amplia por todo lo que se refiere a decires, refranes, dichos y santos, su memoria no alcanza para la reproducción de escritura “original” —tan original como puede ser una carta de un caballero enamorado—, y el mismo Aldonso

⁶¹ Un “librillo de memorias”, explica Chartier, era un tomo de páginas de un papel tratado a veces con aceites, yeso o resinas para que pudiera soportar la escritura y el borrado múltiples ocasiones, a veces un objeto de lujo (había, incluso, unos que usaban marfil en lugar de papel), las más de las veces eran ediciones baratas formadas por los mismos encuadernadores de libros.

Quijano ha olvidado su persona y la ha suplantado (¿la ha suplantado?) don Quijote. Dice Chartier:

En *Don Quijote*, las palabras jamás están protegidas de los riesgos de la desaparición: los manuscritos se interrumpen, como el que cuenta las aventuras del caballero andante, los poemas escritos sobre los árboles se pierden, las páginas de los libros de memoria pueden borrarse, y la misma memoria falla. Al igual que *Hamlet*, la historia narrada por Cide Hamete Bengeli está obsesionada por el olvido, como si todas las técnicas encargadas de conjurarle nada pudieran contra él. (59)

Hay algo que puede salvar del olvido a la escritura, dice Chartier en voz de una de las invitadas a la mesa del gobernador de Balafaria, don Sancho: la letra impresa. Dentro de la poesía alfonsina no son pocos los refranes, decires y coloquialismos que cruzan por el verso, poemas como “Infancia” o “Sol de Monterrey”, incluso “Yerbas del Tarahumara” hacen lo de Sancho: salvar a partir de la repetición el conocimiento colectivo, la “sabiduría popular” y, tal como Cervantes, es en el acto de la edición y publicación que ese acto de memoria se salva definitivamente. Escribimos sí para recordar, sí para olvidar, escribimos, también, porque se lo debemos a nuestros recuerdos.

Decía en el capítulo anterior⁶² que la poesía profundamente personalista de Reyes puede ser fácilmente catalogada como un ejercicio autobiográfico, “tan solo” una (otra) biografía que fue escrita en verso o para entretenerse en lo que escribía *La visión del Anáhuac* o *El deslinde*. El espacio interpretativo que permiten estos “simples” actos de rememoración rebasa una lectura plana biografista, ¿qué implica y cómo funciona la memoria en la poesía de Reyes?: ¿piezas como “Sol de Monterrey” y “9 de febrero de 1913” —que aparecen espalda con espalda en el “Repaso”— ejercitan de la misma forma el recuerdo?, ¿y los textos en los que el recuerdo propone?, ¿y los versos donde el recuerdo es construido desde el presente, porque, como Proust, reconoce el pasado perdido, pero inmanente, constante: *presente*?, ¿de verdad esta fidelidad a costa de todo que Reyes mantiene con la tradición hispánica y clásica no puede ser considerada también como un acto de memoria? Aunque no forma parte del tercer apartado del “Repaso poético”, pocos poemas alfonsinos como “Sal Ildelfonso”

⁶² Véase el apartado b. ii. de la segunda parte de esta tesis.

conjugan tan profunda y estéticamente todos los recovecos del recuerdo y la memoria, parto de dos estrofas que cito a continuación para comenzar:

Tal vez no fui dichoso.
Yo era otro, siendo el mismo:
yo era el que quiere irse.
Vuelvo a lo que creía ya olvidado,
y la marchita flor dice a mi oído:
“Yo soy. Tú me dijiste que era tuya.
Yo soy, aunque me veas desmayada.
Crecí en el tiesto donde me sembraste.
Haz de mí lo que quieras.”
Volver es sollozar. No estoy arrepentido
del ancho mundo. No soy yo quien vuelve,
sino mis pies esclavos.

Tal vez no soy feliz si me detengo.
A pesar de los hábitos sencillos,
y del quieto reclamo de los libros,
tal vez tengo que andar, andar.
Sólo hay un término en la muerte.
Y en tanto, adiós. (X: 218)

i. YO ERA OTRO. *Los versos y la memoria*

Crítico y filólogo al fin de cuentas, Reyes tiene una obsesión, casi una pulsión, por registrar el diario devenir; tiene una pulsión aún más grande por recordarlo, por escribir sobre lo que fue, sobre lo que recuerda, sobre el pasado que recién ha corrido: el *Diario*, su poesía, su crítica literaria, sus ficciones giran siempre alrededor del recuerdo (además de muchos otros tantos temas: el sistema solar alfonsino es uno donde hay tantas estrellas como cuerpos errantes). Sin embargo, las más de las veces, esos actos de recuerdo no aparecen explícitamente: don Alfonso no le dice ni al lector ni desde la anécdota o el texto “estoy recordando, así que espero que esto sea leído como tal”, sino que se cuele por entre motivos, curiosidades, observaciones, lecturas que, a veces, tardan años en declararse como recuerdos:

Hay libros que, por su carácter o por el que la casualidad viene a conferirles, justifican el anhelo de evocar el ambiente que los vio nacer. Acabo de publicar una primera serie de *Capítulos de Literatura Española*, en su casi totalidad escritos durante mis años de Madrid (1914-1924). Aquella España ha desaparecido, y muchos de mis compañeros españoles de entonces se encuentran a mi lado en México. Ellos han sentido, tras de las páginas que tratan el Arcipreste de Hita o de Gracián, por lejano que sea el asunto, resucitar el recuerdo de nuestra España de aquella década. Hemos conversado juntos sobre las cosas de entonces, y *poco a poco se han venido organizando estas notas, que son el reverso de mi libro. (XI: 217. El énfasis es mío)*

Y es que el “reverso de *un* libro” es el reverso de *todos* sus libros. En el tomo XI de sus *Obras completas* reúne *Pasado inmediato* con otros textos, entre ellos éste de donde he tomado la cita anterior, “El reverso de un libro (memorias literarias)”, el problema está en pensar que en Reyes todo queda tan solo en el acto de rememoración.

Algo hace Reyes (para continuar con la re-elaboración de la memoria) en *Ifigenia cruel* que no puede pasar inadvertido: contrario a la tradición clásica de las Ifigenias, la alfonsina no recuerda su pasado como hija de Agamenón ni reconoce a Orestes: ninguno sabe quién es el otro, no hay exilio, no hay registro del crimen de su padre (o del intento de tal si Artemisa no hubiera intervenido); fuera del tiempo épico, pues lo desconoce, Ifigenia ni decreta culpas ni ejerce castigos: estar fuera del tiempo —

aún del tiempo mítico— es estar fuera de la memoria y del crimen y de la violencia.⁶³ La anagnórisis, el reconocimiento, dice Alfonso mismo, “cala hasta otro plano interior, como cuando, en Sófocles, Edipo descubre que él es el matador de su padre y el esposo de su propia madre, condiciones que antes ignoraba.” (X: 316) Y es que el reconocimiento implica responsabilidad, implica caer de bruces al “tiempo de la historia” y con ello aceptar y abrazar (momentos antes de ser abrazado) por lo que la historia, la Historia, ha construido para quien recuerda. La memoria es un evento traumático:

—Pero ¿qué hago, Diosa? ¿Salgo de tu misterio?
Amigas, huyo: ¡esto es el recuerdo!
Huyo, porque me siento
cogida por cien crímenes al suelo.
Huyo de mi recuerdo y de mi historia,
como yegua que intenta salirse de su sombra. (X: 341. El énfasis es mío)

Es imposible leer “9 de febrero de 1913” sin pensar en Bernardo Reyes y su muerte que de no ser casi farsística hubiera sido heroica, es imposible leer “9 de febrero” sin tomar en cuenta que el intento de rebelión de Félix Díaz y de su padre mandan a toda la familia Reyes al exilio, es imposible leerlo en su *Diario* porque simplemente guarda silencio (no habrá manera de saber si por respeto, ira, resentimiento o sólo por callarse.. o por la más sencilla razón de que no llevaba un diario para entonces) de los eventos de ese día hasta muchos años después, hasta que publica la *Oración del 9 de febrero* y hasta que este soneto —detalle nada pequeño la elección formal— aparece en un diario en Río de Janeiro. Decía al comienzo del apartado: “Sol de Monterrey” y “9 de febrero” van juntos, espalda con espalda en el “Repaso”, y ese posicionamiento no puede pasar como hecho fortuito:

Cuando salí de mi casa
con mi bastón y mi hato,
le dije a mi corazón:
—¡Ya llevas sol para rato!—
Es tesoro —y no se acaba:
y no se me acaba— y lo gasto.

⁶³ La de las taurides es una violencia sagrada, ejercida como acto simbólico pleno, y por lo tanto ajena a la violencia sin sentido que por diez años asoló Ilión, esa misma violencia que lanzó a Ifigenia a Tauris.

Traigo tanto sol adentro
que tanto sol me cansa.—
Yo no conocí en mi infancia
sombra, sino resolana. (X: 146)

A lo largo de “Sol de Monterrey”, el sol regiomontano es un personaje con voluntad y acción propias: es un niño que “[s]altaba de patio en patio,/ se revolcaba en mi cuarto.” (X: 145) Es un sol recuerdo de una infancia perdida no por eventos traumáticos, sino por el mero tiempo. “Yo no conocí en mi infancia/ sombra, sino resolana” es un estribillo que irrumpe a la mitad del recuerdo, el terrible sol del norte del país se construye en la memoria de la voz poética como una bendición y una sonrisa que va brincando por todos lados, abra(s/z)ándolo todo.⁶⁴ La dulzura y la inocencia de este sol linda muy de cerca con el otro lado del fuego, las imágenes no son sólo visuales sino de temperatura: todo lo abrasa el fuego, todo es bendecido y a la vez destruido (o está en proceso de ser destruido una vez que el fuego lo toque):

En los árboles ardían
las ascuas de las naranjas,
y la huerta en lumbre viva
se doraba.
Los pavo reales eran
parientes del sol. La garza
empezaba a llamear
a cada paso que daba. (X: 146)

La personalidad infantil va siendo desplazada poco a poco por una violencia creciente en las imágenes: ya no es un sol juguetón que va saltando de un lado al otro que, estando siempre presente, cancela la sombra en el espacio del yo poético. Es éste, el del estribillo final, un sol del que no hay forma de deshacerse, que es “tesoro” y es suyo “y no se acaba:/ no se me acaba”, un sol del que ahora no encuentra forma de escapar y que harta: “[t]raigo tanto sol adentro/ que ya tanto sol me cansa.” Ese sol

⁶⁴ Aquí el acto de iluminar no es metafórica, sino literal; no es esa sonrisa del amor romántico, es un Sol que se pasea por la casa de la familia Reyes: “Los corredores tendían/ arcos de luz por la casa./ En los árboles ardían las ascuas de las naranjas,/ y la huerta en lumbre viva/ se doraba.” (X: 146)

se transmuta en la voz poética misma, y si se me permite el animismo, en Alfonso Reyes mismo, que va repartiéndonos sol por todos lados: por su obra y su labor como agente cultural, por sus versos fuera del “Sol de Monterrey” y por entre la *Constancia*, hay tanto sol que no se cansa de repartírnoslo. Reyes tiene cuidado de no hacer el poema aplastante, sí de hacer que el lector reconozca que el sol, que el fuego, cambia y ahora lo abarca todo, pero no necesariamente como ese elemento desconocido y omnipresente que en “Casa tomada”, de Julio Cortázar, se apropia de la casa y, por metonimia, de la vida misma. En el yo poético de “Sol de Monterrey” no hay temor, sólo cansancio, sólo recuerdos...,⁶⁵ “sólo” eso:

¡Mísera cosa la vaga
razón cuando, en el silencio,
una como resolana
me baja, de tu recuerdo! (“Apenas”. X: 120)

Ya lo decía desde el comienzo de esta tesis: la poesía de Reyes mantiene una comunicación, un diálogo constante con ella misma: el “Repaso” se alimenta de sí mismo para construir su propia red de significantes. La resolana unida al recuerdo aparece ya en “Apenas”, en este poema, el recuerdo no es cosa de razón, aquí *casi* se puede leer lo que Reyes cancela en “Sol de Monterrey”: aquí sí es una fuerza casi sobrenatural que atrapa, nadie sabe cómo, nadie sabe desde dónde, a la voz poética y no la suelta, lo de menos (lo “de menos”) es qué es lo que recuerda sino cómo lo hace:

A veces, hecho de nada,

⁶⁵ Fuerzas naturales que se identifican directamente con el país, la persona y el pasado del que se quiere huir (del que no se puede huir), el sol en Reyes está en las antípodas —y no— del agua y la isla en “La isla en peso”, de Virgilio Piñera: si bien Reyes logra encontrar un camino para *tratar* de librarse de su sol: lo pasea, lo regala, lo da por todos lados y a todo mundo, para Piñera, el agua que rodea la isla es la prisión en sí: es el recuerdo eterno de que no hay salida:

La eterna miseria que es el acto de recordar.
Si tú pudieras formar de nuevo aquellas combinaciones,
devolviéndome el país sin el agua,
me la bebería toda para escupir al cielo.
Pero he visto la música detenida en las caderas,
he visto a las negras bailando con vasos de ron en sus cabezas.
Hay que saltar del lecho con la firme convicción
de que tus dientes han crecido,
de que tu corazón te saldrá por la boca. (37)

sube un efluvio del suelo.
De repente, a la callada,
suspira de aroma el cedro.

Como somos la delgada
disolución de un secreto,
a poco que cede el alma
desborda la fuente un sueño. (X: 120)

El recuerdo no sólo es ajeno a la razón, sino que se apodera de ella: la “memoria involuntaria”, como la llamaría Proust, es el material desde el que la voz poética se aferra para describir la experiencia, “a poco que cede el alma/ desborda la fuente un sueño.” Dentro de *Denkbilder* —esos textos que, como las ficciones y la literatura “varia” alfonsina, no tiene categoría decidida y se decide colocar toda junta —, Walter Benjamin escribe: “la lengua determinó de forma inequívoca que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente el medio.” (128) Y es que, no es sólo que la memoria proustiana sea una búsqueda de la belleza estética del acto del recuerdo, sino lo verdaderamente complejo de esta poesía que ejerce y se construye desde él es el qué ocurre con ese recuerdo una vez que ha sido construido poesía. Búsqueda inútil del huevo o la gallina, la “razón” (entrecornillo, ahora, un término más que complejo y más que vago al hablar de poesía) es la que se disfraza de mero recuerdo y la que encamina, finalmente, el poema: no hay un sólo texto que no sea mediado ni conformado desde el complicado aparato versístico de Reyes, esos recuerdos poetizados no ocurren *ex nihilo* ni se vuelven nada, esos recuerdos se adhieren a una búsqueda estética mayor, a una búsqueda política y filosófica mayor que los rebasa y los contextualiza dentro de una producción que deja ver las capas de lecturas y memorias. Regreso a Benjamin:

Épico y rapsódico en el sentido estricto, el recuerdo verdadero deberá proporcionar, por lo tanto, al mismo tiempo una imagen de quien lo recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar no sólo de qué capa provienen los hallazgos sino, ante todo, qué cápsulas hubo que atravesar para encontrarlos” (“Desenterrar y recordar”, 2012: 128-9)

Así, el recuerdo se constituye una posibilidad desde la que se puede construir, desde la que se *debe*

construir. Aún en “9 de febrero”, los tercetos que lo cierran son ya no el llanto o el dolor de la muerte, sino la redención de la memoria, el conflicto *con* la memoria y el presente: recordamos siempre desde el hoy, soñamos siempre desde el presente:

Desde entonces mi noche tiene voces,
huésped mi soledad, gusto mi llanto.
Y si seguí viviendo desde entonces

es porque en mí te llevo, en mí te salvo,
y me hago adelantar como a empellones,
en el afán de poseerte tanto. (X: 147)

El recuerdo está siempre en una relación dialéctica con la voz poética que lo relata, no sólo porque así tiene que ser —porque recordamos desde un punto de enunciación determinado—, sino porque la memoria, el recuerdo, en Reyes es un evento político: no sólo es, como en “Sol de Monterrey” o “9 de febrero”, una forma de construir y reconstruir identidades personales. Esa memoria involuntaria, ese recuerdo que lo invade todo y se apodera de la razón también puede ser utilizado, también puede ser direccionado y, desde él, interpretar el presente:

¡Ay de mí! Cada vez que me sublevo,
mi fantasía suscita y congrega
cazadores, jinetes y vaqueros,
guardias contrabandistas,
poetas de tendajo,
gente de las moliendas, de las minas,
de las cervecerías y de las fundiciones;
y ando así, por los climas y naciones,
dando, en la fantasía
—mientras que llega el día—,
mil batallas campales
contra mis mesnadas de sombras
de la Sierra-Madre-del-Norte. (“Infancia”, X: 153)

“Cada vez que me sublevo” no es una frase sin consecuencias, no es un fragmento que, de sacarse de su contexto signifique otra cosa por completo, porque es el contexto mismo en el que aparece en “Infancia” el que remarca la relación vital que tienen, en la poesía alfonsina, el recuerdo y la poesía y el

ser político: un ser político sin agenda ni partido, sin plan o proyección mayor que reclamar la voz perdida; el recuerdo de la infancia, del sol y de la muerte del padre, de la patria para siempre perdida y el aislamiento constante sin importar la tierra que se pise, esos son los niveles del recuerdo político en Reyes, esas son las voces de *su* vida que se imbrican con las de la tradición popular en y al rededor de la que creció en su infancia en Monterrey y la Ciudad de México. Reyes no está apropiándose de esta tradición para reclamarla propia, sino que lanza un puente desde su poesía, desde su recuerdo, hacia esta literatura completa, porque sí la llama tal, sí le reconoce su peso en la tradición y en su “sublevación”. Gongorista de muy alto nivel, habría que recordar lo que el mismo Reyes diría sobre el poeta cordobés:

Grandes poetas que son a la vez humanistas consumados han dejado, por una parte, poemas de excelso refinamiento, y por otra, se han inclinado con amorosa comprensión hacia el folklore, buscando en la inventiva popular raíces de inspiración y asunto de gustoso estudio. Es mucho más frecuente que el escritor medio se desentienda de lo popular, en su afán de llegar a ser un verdadero literato. Con harta frecuencia, el erudito se entiende con el pueblo directamente, y el intermediario de la semicultura, el que explota a los otros dos, queda eliminado. (VII: 199-200)

ii. SIENDO EL MISMO. *Lo que se construye desde la memoria*

El uso del folklore —llamémosle de alguna manera a la “tradicción popular”— en la poesía alfonsina es muy diferente al que está haciendo ya Ortiz de Montellano o sobre el que, incluso, teorizó décadas antes Rubén M. Campos.⁶⁶ No es ni herramienta ni mero “tema”, es parte orgánica de la propuesta poética: el recuerdo se articula con la voz poética desde ese presente de lectura y promueve no un cambio a la manera vanguardista, sino un replanteamiento del trabajo escritural. La distancia no sólo ideológica sino estética que separa estas funciones del folklore es más que visible en poemas de Ortiz de Montellano, como “Versos de hoy”, publicado en *El trompo de siete colores*:

Versos de hoy, cargados de dulzura,
la del clima de México,
y, como sus montañas, alineados.
¡Y sin literatura!
¿Está agotado el léxico?
¡Pues que no se nos quede en alma muda! (2005: 89)

Reyes toma estos “cantos del pueblo” y no los encausa dentro de su propia voz, sino que amolda esa voz a ellos: octosílabos, pareados, refranes y “tradiciones” se presentan constantemente en la poesía alfonsina sin que su aparición sea chocante para el lector, sin que se vea o se lea como mero juego artificioso;⁶⁷ diría Antonio Gramsci sobre el productor de estos cantos, ese elemento tan inasible como es “pueblo”: “el pueblo mismo no es una colectividad homogénea de cultura, y [...] presenta numerosas estratificaciones culturales, variadamente combinadas, que en su pureza no siempre pueden ser identificadas con determinadas colectividades populares históricas”. (285) En “Los caballos”, por

⁶⁶ Preocupación de Pedro Henríquez Ureña desde su estudio métrico y versal, o en la ejecución rítmica para Contemporáneos (véase, si no, el primer libro de José Gorostiza, *Canciones para cantar en las barcas*), la tradición popular, la métrica y la poesía popular en general son axiales para la poesía mexicana de vuelta de siglo. Si bien mi decisión de mencionar a dos folcloristas como Campos y Ortiz de Montellano puede resultar un poco tramposo, le ruego al lector que siga mi argumento, pues propongo que en el ejercicio filológico, poético y crítico de Reyes hay elementos que ponen, a veces, en jaque las generalizaciones que hay sobre la “reapropiación” de la métrica y temática popular en la poesía en lengua española de principios del siglo XX.

⁶⁷ Federico García Lorca, Rafael Alberti y Dámaso Alonso, por decir algunos de los poetas “popularizantes” de la generación del 27 escriben, también, desde una poesía que reconoce su lugar de enunciación y la reapropiación que hacen de la poesía popular, leen a Góngora y la siclourista pero, también como Reyes, desde su amplia y rica veta popular.

ejemplo, Reyes casi toma un tono épico y recupera una temática heroica: el caballo del héroe, de esa voz poética que recuerda compañeros idos en la leva, caídos en batalla, desaparecidos por el cariño o el mero paso del tiempo. La memoria alfonsina, cada que se convierte en el hilo narrativo de un poema juega con imágenes y tropos mnémicos; ésta —pareciera— cobra consciencia no sólo de su lugar de enunciación, sino de la misma inexistencia de su propia voz, esa voz poética habla desde su no-presencia y le cede, entonces, el foco y el tropo y el verso y todo a los personajes que pueblan sus imágenes, a los recuerdos de peones, caballos y un padre omnipresente, filípico y pírrico a la vez:

Mi padre, poeta a ratos,
y siempre poeta de acción,
cuidaba como Adán del nombre de las cosas:
—Para algo tienen cuatro cascos,
para andar de prisa.
Pónmele un nombre raudo como el rayo,
quítale ese nombre que da risa—

Los caballos lamían largamente
el salitre de las paredes.

Me hacían jinete y versero
el buen trote y sus octosílabos
y el galope de arte mayor,
mientras las espuelas y el freno
me enseñaban a medir el valor. (X: 153-4)

“Los caballos lamían largamente/ el salitre de las paredes” no sólo es un pareado que rompe ritmo y rima en el poema, sino que también es el único asidero que tiene la memoria poética: mientras el escenario y el tono del poema va cambiando, esos caballos (cualesquiera que sean) siguen lamiendo esas paredes (cualesquiera que sean). La métrica comienza a variar y el poema pierde la regularidad métrica y rítmica, pero esos caballos siguen lamiendo el salitre de las paredes, esos acentos que no tienen ningún homólogo dentro del poema siguen rompiendo el salitre de la tonada, llamando la atención en el juego temático y en el poema los caballos cambian y las guerras ceden paso una a la otra y la voz poética ya está paseándose por Chapultepec, cuando busca recordar los caballos de “la cuadra

paterna”:

uno era el Gallo, de charol lustroso,
otro se llamaba el Carey,
yo no sé bien por qué,
y aquel enorme Zar que se abría de patas
para que mi padre montara,
(como el Bucéfalo de Alejandro,
según el testimonio de Eliano);
y aquel otro Lucero en que él vino a morir
bajo las indecisas hoces de la metralla.

Lo guardaron como reliquia,
como mutilado de la patria,
aunque, cojo y clareado de balas,
no servía ya para nada.
Hubo una leva en la Revolución:
se llevaron al pobre entre el montón,
sin hacer caso de su orgullo:
—¡Que los maten a todos,
y que Dios escoja los suyos! (156-7)

La mención a la *Varia Historia*, de Claudio Eliano, no resulta, en realidad, fuera de lugar para un poema tan cargado de retórica popular: la construcción de la voz poética (de la, ya le llamaba, memoria poética) se va haciendo al trote, literal, de los caballos, pues es en el aprender a cabalgarlos, a reconocer el ritmo del trote que, dice, “[m]e hacían jinete y versero”, la elección de una palabra que se aleja tanto de la ortodoxia, que esté construyéndose desde nombres curiosos y escenas íntimas que, sin embargo, ocurren siempre en el espacio público, siempre desde o cerca de un animal tan cargado de significantes, que la mención de Alejandro y Bucéfalo recuerda quién es el que está escribiendo el poema: desde qué parámetro y qué horizonte de lectura nos introduce a ese mundo. Este diálogo constante entre lo “versero” y lo académico, entre la memoria y el recuerdo, lo que mantiene una relación compleja entre la tradición popular y la reelaboración poética alfonsina. No se define ni decide por un camino determinado: no va a apropiarse del “folklore” (rara vez llamará a la poesía popular así) para darle un camino a su propia voz, ni trabajará en el ensayo las “tradiciones” del pueblo meramente como un pretexto para hablar sobre cuánto conoce del “México profundo”, el camino de la tradición

popular en Reyes incluye, al mismo tiempo la *Varia Historia* y los corridos cantados por los jinetes que le enseñaron a montar.

En cambio, el “intermediario de la semicultura”, como lo llamaba en ese ensayo sobre Góngora y lo popular, se adueña del texto y de la escuela poética y popular, plantea que hay una línea que no pueden cruzar y genera categorías, etiquetas y barreras como “literatura”, “culto” y “popular”, pues busca apropiarse de alguno de los terrenos que delimita: ya sea como creador dentro de la “Literatura” (así, en Mayúscula), o como voz culta, educada y con “herramientas” para desenredar el caos y desequilibrio de la “tradición popular” (esa, forzosamente, en minúsculas). Hago aquí una correlación anacrónica con plena consciencia de ello: la forma como Reyes toma y reconfigura elementos de la literatura popular tiene un poco de lo que Cristina Rivera Garza ha nombrado “desapropiación” en ensayos como *Los muertos indóciles*, la cito directamente:

La preguntas [al acercarse a un texto desapropiado] evadirán la mera biografía intelectual del autor (los libros que leyó, las universidades o las tertulias que frecuentó, la música que considera más influyente, el nombre de sus amigos más reconocidos) para concentrarse en las prácticas materiales que la vincularon al texto: desde su “ganarse la vida”, su “cómo” del trabajo cotidiano, hasta el sistema personal de decisiones estéticas y políticas que le permitieron elaborar este y no otro libro, este y no otro artefacto de la cultura (281-2)

A lo largo de *Los muertos indóciles*, Rivera Garza deja claro que aquello nombrado como “desapropiación” está también en pleno proceso de construcción, que no es ni una categoría fija ni una herramienta crítica, sino un entramado estético-político, pero sobre todo comunitario que se mantiene inestable como condición inherente. La equiparación entre el trabajo filológico-poético de Reyes y la “desapropiación” riveragarciana gira más hacia señalar cierta semejanza en la conformación de un *ethos* del escritor y de la escritura, anclados ambos en las contradicciones de su momento, que procesos

o resultados escriturales semejantes entre ellos.⁶⁸

El trabajo crítico de Alfonso Reyes y el trabajo poético de Alfonso Reyes se relacionan profundamente con una intención política clara de borrar y cancelar sus mismas fronteras, dándole a Góngora el “derecho, por tradición española y por el modo mismo como trabajaba su poesía, [de] ser considerado también como una variante dentro del gran tipo de los poetas populares [y esta parte la añade no sin un dejo de burla], a pesar de las reconditeces y las alusiones mitológicas, clásicas, etc., con que empedró su poesía, singularmente durante sus últimos años” (VII: 201); o reactivando los lazos de tradiciones populares en América Latina completa. “A la memoria de Ricardo Güiraldes” puede leerse como eso: como un poema que reconstruye desde la memoria colectiva no sólo la figura de un poeta anclado en lo popular, sino, también, la relación dialéctica que *tiene que* mantener el literato con la tradición popular⁶⁹:

Él era una fuente de palabras, un río rumoroso y ancho,
pero alguna vez confesó: —Hijo, al buen callar llaman Sancho.

Y el campesino de América sabe ya muy bien lo que quiere,
porque heredó, entre otros refranes, lo de que el pez por su boca muere.

Y de allí nuestros “tapaos” de poco hablar y caras foscas,
a todo evento ver y callar, y en boca cerrada no entran moscas.

Lástima que nuestros poetas se nos hayan vuelto facundos:
aprendieron el mucho-en-poco de los peones errabundos.

Hay cada amansador de potros que apenas dice: “Esta boca es mía”

⁶⁸ Entrar en la discusión de la existencia o no de una lectura ética de la literatura (y de sus procesos de producción), se antoja otra tesis, rebasa todo límite de ésta y es una discusión para la que me declaro incompetente; sin embargo, amplí un poco esta correlación entre el *ethos* del escritor (y del lector) que plantean tanto Reyes como Rivera Garza, a partir de Derek Attridge: “en la medida en que la lectura de crítica literaria, filosofía o historia participa de la experiencia de lo literario, lo mismo se puede decir de ella: estar dispuesto a ser cuestionado por la obra, estar alerta de su otredad singular, y atento al modo en que opera a través de formas flexibles y significativas, además de por medio de la representación temática y el argumento conceptual, tendrá como resultado una respuesta más completa y responsable, y aumentará las posibilidades de cambios en el futuro. La ética de la lectura literaria no es tanto una cuestión de ejercitar cierto tipo de esfuerzo en cada lectura —aunque también sea eso (incluyendo el esfuerzo de liberarse del yo que lee)— como una disposición, un hábito, una manera de estar en el mundo de las palabras. En este sentido no tiene por qué haber correlación entre ser buena persona y ser buen artista, aunque algunos valores estén presentes en ambas esferas” (222)

⁶⁹ No resulta gratuito, pues, que decida nombrar “Caballero de la triste figura” a Güiraldes. No es sólo la afición que tuviera el autor de *Segundo sombra* por *Don Quijote*, es también la particular relación que mantiene *ese* Caballero de la triste figura —y su autor— con la tradición popular española.

¡y todo lo que promete, el “cabo del güeso” lo fía!

Desde la tierra del sarape hasta la tierra del chiripá,
nadie puede sospechar lo que este silencio dirá. (X: 123-4)

En el poema dedicado a Güiraldes —él mismo reelaborador de la relación entre cultura popular y culta en la Argentina de los 20—, el Caballero de la Triste Figura se entrelaza con elementos de la guachesca y refranes populares lo mismo que, métricamente, utiliza un versículo particular que lo acerca más a la tradición whitmaniana que a la amplia tradición del alejandrino hispánico. De nuevo, el folklore y la tradición popular no son para Reyes mero tema, sino que logra encausarlos y engarzarlos con su trabajo memorístico; se amarra a la tradición pero, al mismo tiempo, la deja suelta para, desde lo conocido, partir moldes y reformular poéticas. Contrario a la enología, Reyes sí crea vino nuevo en odres viejos y, al hacerlo, deja en claro que esa propuesta también es vieja. Así, un poema como “Salambona”, o “María de Torrejuana” podrían pasar disfrazados de cancioneros populares o sicloauristas, pero es la constante presencia del presente (con todo y la cacofonía que ello implica) y la consciencia de la auto-representación lo que hace evidente el juego:

Alianza del mito ibérico
y del mito cartaginés,
tienes el gusto del mar,
tan antiguo como es.
Sabes a fiesta marina,
a trirreme y a bajel.
Sabes a la *Odisea*
sabes a Jerusalén.
Sabes a toda la historia,
tan antigua como es.
Sabes a toda la tierra,
tan antigua como es.
Sabes a luna y a sol,
cometa y eclipse, pues
sabes a la astrología,
tan antigua como es.
Sabes a doctrina oculta
y a revelación tal vez.
Sabes al abecedario,
tan antiguo como es.
Sabes a vida y a muerte

y a gloria y a infierno, amén. (X: 158)

Habría que remarcar, una vez más, que la línea delgada que separa la interpretación biografista y acrítica de esta poesía de la memoria alfonsina en realidad es una línea de gis mutable, ni delgada ni peligrosa. Esta particular poesía que mantiene como tema a Monterrey o México o a Norah Borges⁷⁰ — ya lo apuntaba en el capítulo anterior— puede y *debe* ser leída desde una memoria colectiva y desde una propuesta política y poética clara. Ya citado en la tesis, regreso a Gutiérrez Girardot para ponerlo a dialogar: “Reyes no entendía el concepto de política en sentido programático, sino en el sentido del lema que puso a las publicaciones de su Archivo: ‘entre todos lo hacemos todo’.” (1994: 11) Retomo, también, “Infancia”, “Los caballos” y las piezas citadas en este apartado. Sí, la idea política de Reyes no es una que apunta hacia la toma del poder ni está diseñada bajo un programa claro, sin embargo es el trabajo poético del recuerdo lanzado *siempre* desde el presente, *siempre* desde el peso de la Historia — aquella de la que Ifigenia sabía que no podría escapar más— que se articula un *otro* programa político. Este hijo de traidor patrio, este hombre que escribe desde sus recuerdos que queman y lo hacen tanto que se da a todos, que manda a morir a los caballos de su padre a la Revolución (y, por metonimia nada discreta, a su mismo padre) está reconvirtiendo los recuerdos personales y las tradiciones populares en un solo elemento que, por cómo está editado y colocado en la *Constancia* puede ser leído, también como una autobiografía metonímica. Reyes está construyendo, junto con sus memorias y sus exilios versales, la biografía del país que está viendo nacer desde lejos, sin embargo, esta poesía alfonsina no

⁷⁰ “Norah jugando a las estrellas”, escribe Carlos García en su edición de la correspondencia Reyes-Borges (Iberoamericana, Vervuet: Madrid, 2010), fue un poema que escribió en agradecimiento y ligeramente obligado a la hermana de Jorge Luis y esposa de Guillermo de Torre, por unas ilustraciones que hiciera para la edición en tomo suelto de uno de sus poemas. La decisión editorial de Reyes de colocar este poema en el “Repaso” y no en la sección de “Cortesía” de su *Constancia* —en cuyo prólogo al lector lee: “No hace ningún daño traer a la discreción cotidiana las formas de la cultura. Haz cuenta, simplemente, que queremos recopilar papeles biográficos y juntar memorias.” (X, 240)— puede leerse como la explicitación de Reyes de una red de socialización fuerte con la vanguardia argentina de los veinte; puede leerse, también, como una relación (la que establece con Norah, con Jorge Luis, con Guillermo de Torre, con, de nuevo, la juventud porteña) que construye y reformula su propia estética y poética, ¿por qué este poema no está en “Cortesía”? Quizá porque, meramente, fue demasiado importante para Reyes.

se *apropia* del país: se asemeja a Whitman y a Yeats en tanto poetas nacionales,⁷¹ pero, al mismo tiempo, es el recuerdo personalísimo de Reyes el que hace una apropiación trunca de cualquier intención política: ni es Vasconcelos haciendo de su autobiografía las peripecias de la democracia cancelada, ni es Whitman, definiéndose a sí mismo a partir de la geografía e ideales de una renaciente identidad nacional. Y, sin embargo, también lo es, cito a Declan Kiberd: “Leer las biografías de Yeats, George Moore o Frank O’Connor [o la *Constancia* alfonsina] es comparable al estudio del *Canto a mí mismo*, de Whitman: es verse constantemente impresionado y enervado por la naturalidad con que sus propias figuras reemplazan a su país como una abreviatura, elaborando con imágenes creadas por ellos una constitución implícita y encubierta para sus repúblicas.” (142) Leer la memoria “versificada” de Alfonso Reyes es leer, también, una propuesta historiográfica y política de un proyecto nacional paralelo al oficial, aquel “cada que vez que me sublevo”, de “Infancia”, plantea, al mismo tiempo, una relación dialéctica con el presente —siempre en construcción— y el pasado —siempre como reinterpretación—, en palabras de Luciano Canfora: “el relato de los hechos y su interpretación por parte de los vencedores se hacen uno, el relato no es una *reconstrucción*, es ya *relato interpretado*.” (342)

⁷¹ En tanto a poetas que construyen un trabajo literario siempre orbitando el problema patrio. Los caminos de recepción e historia, de campos culturales y literarios, las mismas vidas y contextos de angloparlantes (anglógrafos, quizá sea una mejor categoría para Yeats) sí les otorga en pleno el título de poetas “nacionales”, en todo el sentido patriótico y patriotero que puede llegar a tener el calificativo. Para Reyes, ya vamos viendo, su propuesta de país resulta tan polisemántica que se cancela a sí misma como una poética “nacional” válida —en términos histórico-político-ideológicos.

b. *Las calles familiares.* La ciudad y el verso

El *fatum* enéada no es menor: mantener viva la consciencia troyana; fundar en tierras que no conoce un reino que, al mismo tiempo, sea Troya misma y un espacio nuevo que tenga el recuerdo vivo de la afrenta aquea. Contrario al camino de otros héroes, este *fatum* no le ocurre, sino que tiene que, a cada momento, ir hacia él.⁷² No es Edipo ni Paris, ni siquiera Aquiles —quien, conociendo él mismo su destino no le importa: se lanza, talón por delante, a él—, el destino enéada incluye en sí mismo la responsabilidad del héroe de que se cumpla. Alfonso Reyes no pocas veces equipara su trabajo poético y filológico (y, ya ha sido mencionado muchas veces en esta tesis: con él la responsabilidad ética y política que conlleva) al del último hijo de Ilión. Escribir desde el exilio y la memoria, leer desde lejos y por entre tantas mediaciones el camino por entre el bosque que es, entonces, la literatura y la política mexicanas son no sólo un problema para Reyes, sino una obligación: es parte del mismo proceso de conformación identitaria y literaria. En un ejercicio que tiene más de juicio que de lectura crítica, Domínguez Michel escribe sobre la obsesión enéada de Reyes:

No se necesita mayor virtud para darle algún cariz psicoanalítico a esta reaparición de Eneas en la literatura alfonsina posterior a 1910. Reyes, como los pequeños Eneas de las ciudades, ha dejado caer un peso insostenible entre las llamas. ¿México? ¿O más bien su padre? Quizá Reyes arrastra la culpa por la muerte de su padre, cuyo sacrificio no ha honrado, y se sublima en la atención de ese hijo que no puede ser otro que la literatura. Pero desde entonces, su Eneas será ‘la mejor representación del hombre’. (27)

El texto desde donde Domínguez Michel engarza su lectura “psicoanalítica” del Eneas alfonsino es “Los desaparecidos”, incluido en *El suicida* (1917, en el tomo III de las *OC*). Este ensayo comienza,

⁷² En claro juego con los tiempos míticos y humanos, Reyes escribirá sobre las tantas veces que, en la *Iliada*, Eneas salvó la vida: “Aquiles lo tienta [a Eneas], sugiriéndole la perspectiva de que algún día ocupe el trono de Príamo, recurso de buena guerra, y en otro pasaje le sugiere que un día los hijos de los hijos de Eneas podrán imponer su mandato sobre los troyanos y que Eneas sobrevivirá a la guerra de Troya. Al ver a Eneas acosado muy de cerca por Aquiles, Posidón acude al consejo de los Dioses, urgiéndoles la necesidad de salvar a Eneas para que puedan cumplirse los futuros destinos. Casi diríamos, para que algún día se escriba la *Eneida*.” (XVII: 126) Diríamos nosotros, siguiendo el ejemplo de glosa al margen que el mismo Reyes hace en *Los héroes*, que el único papel de los dioses en el destino enéada es mantener al héroe con vida y recordarle su último destino (como Hermes, ya Mercurio en tiempos virgilianos, tuvo que hacer muchas veces frente a las tantas distracciones que al hijo de Venus se le aparecían en el camino).

como pasa siempre con la ensayística de Reyes, con un dato, una estadística, una buena historia: el número de personas desaparecidas en la ciudad de Nueva York —la inconcebible cantidad de mil quinientos ochenta y cinco casos—; mero pretexto para comenzar su verdadera intención textual: la fascinación con el viaje, el desprendimiento y la experimentación: el exilio (el auto exilio en su muy personal situación) como una bendición e, incluso, como necesidad del género humano completo:

Mientras haya hombres que emigren, habrá aventureros y conquistadores; es decir, reyes de la tierra. ¡Hora funesta aquella en que nadie salga de su casa, ni menos se escape por la ventana, y en que el *último hombre* de Nietzsche se asome todos los días para platicar con el vecino! [...] Los inadaptados son los motores de la sociedad. (III: 245)

Es el hombre que abandona la casa, el sol y los caballos paternos el que tiene en sí mismo, sobre sus propios hombros, el movimiento de la sociedad, es el responsable y el encargado de que el mundo siga girando... Escrito desde el exilio en Madrid, habría que volver a leer no sólo la idea que, expresamente, plantea Reyes, sino lo que está dejando claro *al no decir* en su texto, fragmento éste que, justamente, le genera ruido a CDM:

De modo que la mejor representación del hombre es la de un Eneas que huyera del incendio con un padre, una esposa y un hijo a cuestas, doblegado al peso del fardo. Y Eneas hay que se sacude parte del fardo, y deja morir entre las llamas a la esposa y al padre, para consagrarse a su hijo, por ejemplo. Y este Eneas, no suficientemente robusto, es el que se fuga, es el que renuncia a su integridad psicológica, para consagrarse al hijo; a la parte aún no conocida de sí mismo: a la novedad, a la invención.[...] Si el hombre quiere la renovación, es porque no le satisface lo actual; es porque, en el fondo, protesta, sonrío. Su arma de renovación es la libertad. [...] *Y, he aquí, ciertamente, una palabra terrible: libertad.*" (III: 247-8, el énfasis es mío)

No sólo es “díficil”, sino llanamente imposible hablar de “libertad” para analizar la poética de un autor, o, es más, un solo poema; sin embargo, la idea de “libertad” es conflictiva en Reyes y se presenta a sí misma en contraste y en diálogo tácito con elementos de todo tipo: la memoria, la ciudad, la tradición y la propuesta de una poética “de vanguardia” alfonsinas giran en derredor de *esa* idea de “libertad” y se construyen en *su* poética a partir de *no aparecer*. Es un complejo aparato de constante movilidad

semántica y discursiva: nada se mantiene estable en Reyes, ni las imágenes ni la rima ni el metro ni el recuerdo ni las personas ni la ciudad ni el mismo lector: todo siempre gira, todo siempre se mueve apenas, sin moverse, todo siempre cambia no en una línea de progresión, sino en una especie de canon que avanza regresando y repitiendo y recuperándose. Aun la construcción de un retrato se renueva frente a la idea de sí que tiene quien está siendo retratada:

Tu vida, tan oculta que tú misma
te inventas otra historia cada día,
tan fugitiva que no puede vérsela,
o no se sabe si se transparenta.
Y la curiosidad llega a tus labios
y se queda de pronto sin beberlos. (“Retrato”, X: 160)

La ciudad, en este territorio discursivo de arenas móviles, no es mero escenario en la obra alfonsina, tampoco es un tema sobre el que construya su poética completa ni un elemento que, como utilizaría en el fondo, sólo esté ahí para estorbar la “ensoñación” poética: la ciudad es una plaza pública desde y en la que el verso cobra corporalidad, ya sea dentro del sistema literario, dentro del libro y los campos sociales en los que éste se desarrolla, ya sea como personificación del recuerdo del la voz poética o como la consolidación de alguna política o estética o historia. La ciudad en Reyes está sin estarlo, está porque se hace evidente y no hay necesidad de hacerla visible; está porque el poeta y la tradición se desarrollan y consolidan dentro de sus plazas y cafés y amistades y calles y muertes.

i. LUZ EN LAS AZOTEAS. *La ciudad tácita*

En “El escritor argentino y la tradición”, Jorge Luis Borges toca un tema esencial, esencial para comprender la complejidad de lo “nacional”, y para comprender, también, los silencios significativos dentro de una poética. Cuando se elabora sobre un tema, cuando se trata de responder una pregunta desde el verso, no es la pregunta misma la que se estará elaborando, como dice la ya multicitada (más bien multiparaphraseada) frase del ensayo borgeano: no hay un solo camello en el Corán, y no porque no existieran en el mundo mahometano, sino porque no son el núcleo de la pregunta, porque están tan integrados a la forma como se piensa a sí que la sola mención sería alienante.

Alfonso Reyes, con todo y que articula una poética que lleva desde el presente al recuerdo construido de y con coplas populares, tradiciones casi gauchescas (nuestra versión de “gauchesca”, al menos: que no es el “charro” sino el trabajador del campo regio, o regio del campo, como le suene mejor a usted, lector) y la desapropiación de su propio trabajo autoral —todo analizado ya, en el apartado anterior—, con todo y esto, es imposible hacer a un lado el lugar de enunciación desde el que escribe, y no sólo el lugar en cuanto a constructo social y cultural desde el que su discurso y su poesía son producidas y leídas, también me refiero al más explícito *lugar* desde donde escribe: la ciudad. Una vez que llega a la Ciudad de México, viniendo de Monterrey, Reyes en realidad jamás abandona el “mundanal ruido” sino que abraza a, se confunde con, se fundamenta en él: si huye al exilio lo hará en Madrid o en París, si regresa y tiene cargos diplomáticos serán en Buenos Aires y Río de Janeiro y regresará definitivamente a México a fundar su capilla, en la relativamente nueva (entonces) colonia Hipódromo Condesa. Su producción ensayística y narrativa se construye en diálogo a veces tácito, a veces explícito con las ciudades: desde *La visión del Anáhuac* hasta *História Natural das Laranjeiras, Norte y Sur* y *Cartones de Madrid*, las ciudades por las que pasó quedaron grabadas directamente en y por su pluma, siempre al tanto de contradicciones, pequeñas imágenes que cristalicen, en una sola, todo

lo complejo que puede ser una ciudad y la identidad nacional que representan:

El abuso urbano hace olvidar que la ciudad no es más que un accidente entre el suelo y el cielo, entre el vegetal y el aire. Cuando no domina la piedra, parece que hay escasa ciudad: tal sería el prejuicio Portland. El mucho campo, aunque tan espléndido como en Río de Janeiro, hace creer que la ciudad es rústica, por más que se tenga a la vista un milagro de concierto municipal, lucha incesante contra una insaciable naturaleza. El mucho cielo, aunque tan solemne como en México, hace creer que la ciudad está a medio construir, por más que se tenga a la vista el prodigio de una arquitectura única en América. Pero la ciudad no es más que un cierto organismo de funciones. El juego eficaz de tales funciones es lo que importa. París mismo, ciudad entre las ciudades, causa de pronto la impresión de cosa campestre. Lo ha sentido, aun sin conocerla, quien haya vivido el ambiente de sus novelas. (“As Laranjeiras”, IX: 473-4)

Reyes conoce a profundidad y con ánimo de relojero el movimiento y el funcionamiento de la ciudad moderna, su fascinación con ella parte casi de un rechazo ante su totalidad (Reyes, que también está contra un arte “total” que cancele dentro de sí cualquier disentimiento), como la atracción que sentimos frente a algo que, al mismo tiempo, nos aterra. Dentro del verso, dentro de la producción poética de Alfonso Reyes, la ciudad va a tener un tratamiento diferente: aparecerá, sí, pero sin ser nombrada, como camello en el Corán, formará parte de la poesía pero no será protagonista, ni escenario ni pretexto, la ciudad será, como diría Benjamin del París baudelaireano: “el objeto poético específico correspondiente a una poesía cuyo arte no ofrece patria alguna sino, antes bien y en mayor medida, la mirada que arroja el alegórico al encontrarse frente a [ella]: la mirada de su *extrañamiento*.” (2014: 253, el énfasis es mío)

La ciudad se construye desde sus vacíos, desde sus faltas, desde lo que no está pero que es visible para una pluma crítica y un ojo entrenado en encontrar semejanzas, relaciones, comparaciones que, de entrada anacrónicas, dan nueva luz a lo que se va tornando monstruo. Regreso a Benjamin, a sus “Pasajes de París”: la ciudad es un espacio de intercomunicaciones no sólo con ella misma, sino con la tradición cultural que la ha desarrollado, con el proceso histórico que hace que, ahora, podamos estar por las calles de una ciudad, cito *in extenso*:

En la antigua Grecia se enseñaban ciertos lugares que descendían al submundo. Nuestra existencia

despierta también es una tierra en la que por lugares ocultos se desciende al submundo, una tierra repleta de discretos lugares donde desembocan los sueños. Todos los días pasamos por ellos sin darnos cuenta, pero, apenas nos dormimos, recurrimos a ellos con rápidos movimientos, perdiéndonos en los oscuros corredores. El laberinto de casas de la ciudad equivale durante el día a la conciencia; los pasajes (que son las galerías que conducen a su pasada existencia) desembocan de día, inadvertidamente, en las calles. Pero a la noche, bajo las oscuras masas de edificios, surge, infundiendo pavor, su compacta oscuridad, y el tardío paseante se afana por dejarlos atrás, si acaso le habíamos animado a un viaje a través del estrecho callejón. (Benjamin, 2013: 867)

El mapa no trazado de la ciudad es el que está haciéndose al andarla, al soñar con ella y sus pasajes, con los caminos que, aún estando ahí a la vista del ojo desnudo, no son vistos, no son explorados quizá por obvios, quizá por invisibles. “Dos horas para ti” es, probablemente, uno de los poemas de la *Constancia* que mejor ejemplifica este trato al mismo tiempo contradictorio y complementario de la ciudad en Reyes:

Te busco en la ciudad de piedra,
último seno todavía blando,
en la ciudad de piedra donde el cielo
se rompe en las paredes.

Los árboles, labrados
en la plata del aire,
cuajan, entre cenizas del crepúsculo,
el temor esponjado de las aves.

Y el río se dilata, sesgo y verde,
enfriado de brumas amarillas.

Niebla en sangre de sol, la tarde rueda
—apenas— una hora. (X: 115)

Construido en dos partes, el poema arma una ciudad a partir de sus elementos menos “citadinos”. La voz poética está en busca de alguien o algo, algo o alguien que se pierde dentro del mismo discurso ni bien terminada la primera estrofa, que cambia el foco radicalmente a la ciudad, sus árboles, sus aves y el tiempo apenas detenido. La atención a la búsqueda regresa en el segundo apartado, sólo para que el objeto de la búsqueda se una, ya no a la ciudad ni al campo que aparece fugazmente, sino a una gruta, una cueva húmeda que abre a la noche:

Te busco en la ciudad de piedra,
fugaz en los recodos de la tarde.
Vaga ondina del aire, tus cabellos
chorrean por el cielo de la tarde.

Y el campo balancea
estrellas desiguales,
y en la evaporación de las esquilas
el cielo azul se colma de vocales.

¿O si te esconderás, amontonada
en la gruta de agua de mis sueños?
Tierna la noche, jadeando arrastra
—apenas— una hora. (X: 115-6)

Las horas de esa “búsqueda” son dadas a la contemplación y a algo bastante parecido a un viaje sin moverse, al viaje alrededor del cuarto que González Martínez promovía desde su poética didactista; pero en este poema, el viaje parte de la ciudad, no de un cuarto cerrado, no de la intención del poeta de escribir algo que rompa el cerco de la realidad. Lo que esté buscando (o a quien esté buscando), en realidad resultan innecesarios, la búsqueda misma es el objeto del poema: el viaje, no el destino. Esta búsqueda comienza en la “ciudad de piedra”, y el lenguaje completo del poema forma —*se forma con*— una ciudad: el crepúsculo de ceniza, la bruma amarilla, los árboles de plata del aire más que conformar un *locus amoenus* bucólico, le dan cuerpo y solidez metafórica a una, a cualquier, ciudad. No es sólo que la búsqueda parta de ella, sino que no sale de ella, las dos horas *son* para la ciudad.

La poesía citadina alfonsina no “refleja” un espacio urbano: crea, abre el espacio para el juego poético, cito a Henri Lefebvre:

En Roma, el visitante curioso por comprender la generación del espacio no ha de considerar sólo la Roma de mármol, sino la ciudad construida en ladrillo; no ha de mirar sólo el Coliseo o el Foro, tan ricos de sentido, sino examinar también con detalle el Panteón, sin rezagarse demasiado en la fachada de mármol. [...] Lo que ofrece Roma es una imagen generadora (productiva) de espacio —que especificando, podemos decir el espacio del poder—. El espacio político no se establece sólo mediante actos (la violencia material que engendra una paz, una legalidad, una legislación). La génesis de tal espacio implica una práctica, de las imágenes, de los símbolos, la construcción de edificios, de ciudades, de relaciones sociales localizadas. (285)

La producción de espacio y la lectura que ha de hacerse de él son para Lefebvre guías para entender la ciudad y su trazo; son, también, guías para entender cómo se piensa una ciudad producida dentro del texto. Las calles que recorre desde las imágenes no son las grandes avenidas: ni Champs Elysées, ni Juárez ni la 9 de Julio, la ciudad no se presenta por sus monumentos sino por los pequeños elementos que hacen inconfundible e irremediable la vida citadina: es el ladrillo y no el mármol lo que construye (y reconstruye) Reyes desde el verso. La ciudad inestable, pasquina y multicolor de Benjamin no es, cierto, la ciudad alfonsina: Reyes no va a entender la ciudad y sus productos como un intercambio anárquico y horizontal sin guías, sin caminos, sin procesos hermenéuticos claros que le den sentido. Quizá el camino *hacia* el sentido es en lo que coinciden: si bien la posibilidad de acción sobre ella del escritor, del crítico, es no para alterarla sino para describirla, entonces ambos productos (los pasajes parisinos de Benjamin, la ciudad alfonsina) son semejantes: es en y desde el caos —o el aparente caos urbano— que es posible encontrar un sentido pleno a la actividad poética e intelectual: “[I]as calles son la vivienda del colectivo. El colectivo es un ente eternamente despierto, eternamente en movimiento, que vive, experimenta, conoce y medita entre los muros de las casas tanto como los individuos bajo la protección de sus cuatro paredes.” (Benjamin, 2013: 871) No se crea a la descripción como un proceso inocuo o que culmina en sí mismo: la descripción alfonsina y benjaminiana apuntan, siempre, hacia una crítica que —de nuevo, lector, permítame la anacronía— podríamos catalogar como cultural: los procesos estéticos, poéticos y políticos que ocurren dentro del poema alfonsino, dentro del pasaje benjaminiano son pensados siempre desde el extrañamiento, hacia el extrañamiento. La ciudad es algo que no podemos aprehender completamente, entonces sería algo prudente (y necesario y urgente) entender los procesos que nos llevan a no entenderla, a no poder asirla:

Tu virtud brotó de mí,
largo alarido de sed:
que sólo engendran su sueño

un hombre y una mujer.
Todo lo tenías tú.
Y ahora que te me alejas
¿qué voy a hacer?
Entre libros y entre gentes
¿qué voy a hacer?
Entre pasiones ajenas
¿qué voy a hacer?
Entre ciudades y ruinas
¿qué voy a hacer? (“Cuatro soledades”, X: 162)

Es en y desde la ciudad, también, que no sólo Reyes, sino el campo cultural completo se mueve, debate, polemiza y se desarrolla; es en y desde la ciudad que —cabría aquí aceptarlo— se piensa no sólo ella misma, sino el país completo: campo, “naturaleza” y el “ser nacional” entran en discusión desde publicaciones ciudadinas, por entre la correspondencia que escribe y que abre, lee y responde en ciudades. Siguiendo a “Dos horas para ti” en el “Repaso”, “Tonada del acero de la mañana” no sólo se construye a partir de elementos inequívocamente ciudadanos, sino que es desde ellos que se entrelaza la actividad creativa y la misma función que tiene ésta dentro de aquella:

Del árbol de los poetas
ruedan a la calle:
papeles que aún no borra
la escoba municipal.

Y andan de brujas en ronda
bajo los picos de gas,
las malicias que persigue
la escoba municipal. (X: 116)

Es el alba ciudadina el espacio para que la producción poética se luzca y aparezca por todos, para que *sin ser vista por nadie*, haga sus rondas, su convivencia y su diálogo entre ella misma: las brujas en ronda tienen un poder que no deviene de una generalidad, sino de un concilio de iguales, y es un poder brutal sobre quienes, aunque no crean en él, se ven afectados por él (habría que preguntarle si eso no ocurre a Macbeth, por ejemplo). La ciudad, como otrora la profundidad del bosque, es el escenario perfecto para que el trabajo arcano se haga público y afecte hasta a los que no tienen por qué creer en él. No sin un

toque de humor, de juego con las rondas infantiles, el papel del jicotillo, aquí, es la escoba municipal que amenaza con romper la tertulia, con llevarse a los malositos que están por caer fuera de lugar, de estar a deshora. Pareciera, casi, que la poesía producida desde y en la ciudad no tiene efecto o importancia, que como un lago desecado sobre el que se construyó la ciudad (de México), es elemento decorativo de una mañana cualquiera, pero son esas pequeñas acciones dentro de la ciudad las que le dan sentido a ella misma: regresando a Lefebvre, el trabajo poético es ladrillo y no mármol, sustancia y no esencia del devenir urbano, sin embargo es una pequeña acción (pequeña incluso para el tamaño completo del poema) que se configura como un acto de resistencia, como acción configuradora de la ciudad completa. Escribe Georges Didi-Huberman sobre un artículo de Pier Paolo Pasolini:

Las luciérnagas han desaparecido, y eso quiere decir que la *cultura*, en la que Pasolini reconocía hasta entonces una práctica —popular o vanguardista— de *resistencia*, se ha convertido en un instrumento de la *barbarie* totalitaria, confinada como está en el reino mercantil, prostitucional, de la *tolerancia* generalizada[.] El combate de Pasolini es aquí muy distinto del de Adorno y sus seguidores, que pensaban que había que defender a la alta cultura y el arte de vanguardia contra la cultura de masas; los *Escritos corsarios* son, más bien, un manifiesto a favor de la defensa de los espacios políticos, de las formas políticas (el debate, la polémica, la lucha...) contra la indiferenciación cultural. (2012: 31)

Aquello que se buscaba dentro de la ciudad en “Dos horas para ti” cobra corporalidad en este poema, más que convertir a la ciudad en una mujer (o hacer lo contrario, y poner en los hombros de una la carga metafórica de la ciudad completa), esta ciudad se forma desde sus productos de deshecho, desde lo que la actividad humana realiza dentro de la ciudad, que la ensucia y, al mismo tiempo, la vivifica: ceniza, hojas de papel, cables telegráficos, ecos de música de bailes: la “Tonada del acero de la mañana” no es solamente un poema paisajístico de una ciudad que amanece —como tampoco lo es, por ejemplo, “Los hombres del alba”, de Efraín Huerta—, pero tampoco es una ciudad que, insaciable, devora todo a su paso. Un estribillo entre paréntesis cierra cada apartado:

(Era tan azul e intacta
la luz de la madrugada,
que parecía que andabas

sobre la hoja desnuda
de una espada.) (X: 116-7)

Un estribillo que rompe con la tirada rítmica y métrica del poema cada que aparece, que establece una reiteración simbólica que hace evidente (por si se le había escapado el hecho) al lector: esta ciudad —la ciudad que sea— es al mismo tiempo belleza y abismo, es al mismo tiempo error y acierto: “sobre la hoja desnuda/ de una espada” le advierte a algo/alguien que va mutando formas a lo largo del poema: la segunda persona del singular que anda por sobre la hoja de una espada comienza siendo una ceniza dulce, una luz de madrugada, una musa desconocida, un elemento que siempre mantiene un aire de incompletud, de imposibilidad.

El poema concluye con un “envío”, coda y culminación usada por Reyes frecuentemente en sus poemas de medio aliento, un “envío” que no sólo rompe (como lo hacía el estribillo) con la tirada rítmica, sino que incluso destruye el tono del poema: casi es un refrán, una canción infantil que choca con un envío a la cultura popular francesa, un sonsonete que no sólo localiza geográficamente la ciudad que se negaba, sino que regresa al elemento del tacto imposible en Reyes⁷³ y reifica, también, ese elemento no nombrado, no nombrable, dentro del poema:

Oh musa desconocida
de los bailes de Bullier
—en las pestañas ceniza,
y entre los labios también—:

de prisa y a la callada,
si te veo no te veo
que eres musa y no te creo.
Dulce amargor paladeo:
ceniza de madrugada. (X: 117)

⁷³ Remito al apartado 2 de la segunda parte de esta tesis.

ii. LA HORA SOLITARIA. *La ciudad desierta*

Hablar de ciudad genera, inequívocamente, dos ideas: multitud y contraposición con “lo otro”, lo que queda fuera de sus límites (que en realidad no es “otro” sino “todo lo no-ciudad”): el campo o lo que sea que esté afuera. Esta ciudad siempre mutable de Reyes no cancela la posibilidad de otro espacio, es más, lo posibilita, lo incluye dentro del poema —ya está mencionado el caso, por ejemplo, de “Dos horas para ti”— no para apoyarse en él (poética de la apropiación) sino para construir *junto con y desde* él un espacio habitable y *otro* que supere la dicotomía ciudad-campo (política desapropiadora): Reyes establece una relación dialéctica entre estos elementos, se necesitan mutuamente, se explican y construyen uno al otro; dentro de la poesía alfonsina el espacio no excluye, problematiza. Ejemplo claro: “Mis amores”, poema que, construido en tres episodios o elementos repasa tres ciudades — Madrid, París y Buenos Aires— para construir, *in absentia*, un cuarto: México, cada uno de estos episodios comienza con un cuarteto que sintetiza la experiencia en la ciudad extranjera y, luego es contrapuesta con la mexicana: la experiencia personal es contrastada con el decir popular —el recuerdo con la memoria. Cito el segundo episodio:

En el aire de París
hay muchos besos sembrados
como flores en jardín.
Pero mis amores son mexicanos.

Yo de las filosofías
de tantos enamorados
hago lo que manda el cielo,
que nunca les hizo caso.
La morena de pasión,
el pajarito de barro,
color de café con leche,
que es color guadalupano,
¿cómo la puedo olvidar
si, mientras vivió en mis brazos,
el tiempo estaba completo
y estaba henchido el espacio? (X: 129)

Los “amores mexicanos” de la voz poética se construyen desde *otro* espacio que no es ya la ciudad

pero tampoco queda claro que sea su contraparte; mientras que los recuerdos parisinos están plenamente localizados: un jardín, espacio urbano cerrado y privado, en el que el espacio robado (o redimensionado, más bien) de la ciudad funciona como pequeño, mínimo, *locus amoenus* donde el amor “como los mexicanos” puede ser un quiebre de la normalidad.

Para Reyes, el espacio urbano no es el espacio de la comunidad, tal pareciera que la calle, las avenidas y los monumentos imposibilitan la conformación de colectivos humanos que, como en sus recuerdos de “Infancia”, formen toda una poética de lo vivible y lo observable para convertirlo, luego, en experiencia narrable —en narración nacida de la experiencia, para continuar con el tono benjaminiano de este capítulo. Los jinetes y los caballos que formaron la voz poética colectiva de la memoria no aparecen en el espacio urbano (sobra decirlo), estas ciudades que se construyen desde el verso y el recuerdo personal no sólo parecen desiertas sino inhabitables: contradicción inherente a la ciudad moderna (a *nuestra* ciudad moderna), es el espacio, entonces, para un movimiento vertical no de jerarquización de la experiencia, sino de reconversión del espacio común del campo.

La ciudad alfonsina, aunque inhabitable y desierta, es por donde el campo cultural se desarrolla y desenvuelve, ya como conciliábulo de brujas en la madrugada, ya como presencias fantasmagóricas, ya como imágenes-luciérnagas que, a decir de Didi-Huberman: “organiza[n] nuestro pesimismo. Imágenes para protestar contra la gloria del reino y sus haces de dura luz.” (2012: 124) “Yerbas del Tarahumara”, por ejemplo, ha sido un poema que constantemente ha sido leído como condescendiente y estereotipificador de la comunidad indígena (de una de las más azotadas por el olvido y el terror, la rarámuri), y esta lectura no deja de tener fundamento: la pobreza aparentemente innata, sumisión y animalización de los “indios tarahumaras” —“[d]esnudos y curtidos,/ duros en la lustrosa piel manchada,/ denegridos de viento y sol, [...]/ lentos y recelosos,/ con todos los resortes del miedo contraídos,/ como panteras mansas”, (X: 121)— es, a momentos, tan pesada como lo es indefendible,

pero, creo, el poema amerita otra lectura: la articulación de un “mercado” de niveles espaciales, de imágenes dialécticas. Decía antes que Reyes no piensa la ciudad como un espacio donde sea posible la comunidad, sin embargo la fractura de tiempos y realidades que traen consigo los tarahumaras del poema abre un quiebre en ese espacio absoluto, aunque no les da voz, sus acciones dentro de ese espacio del que saben ajenos, expulsados, imponen un reto a la normalidad, al tiempo europeo y occidental al que ya Reyes le había colocado un signo de interrogación:

A veces, traen oro de sus ocultas minas,
y todo el día rompen los terrones,
sentados en la calle,
entre la envidia culta de los blancos.
Hoy sólo traen yerbas en el hato,
las yerbas de la salud que cambian por centavos (X: 122)

A las “yerbas de la salud” le sigue un pequeño listado de herbolaria tradicional: anís, ocote, chuchupaste..., hierbas que seguían siendo usadas (y siguen siendo usadas) por un amplio espectro poblacional y también concentran una larga tradición de conocimiento médico y científico no occidental; la “envidia culta” no ocurre en el verso sólo como una marca de diferenciación elitista, sino como un guiño a la relativización de la epistemología occidental como primera y mejor de entre todas las diferentes formas de conocimiento: el blanco “culto” envidia el oro pero pasa de largo esas yerbas que —aunque silvestres y “disponibles” para todos— para conocerlas, para entenderlas, es necesario un conocimiento inaccesible para ese mismo hombre culto, aunque intentos de alcanzarlos no han faltado, entre paréntesis y como cierre del poema:

(Nuestro Francisco Hernández
—el Plinio Mexicano de los Mil Quinientos—
logró hasta mil doscientas plantas mágicas
de la farmacopea de los indios.
Sin ser un gran botánico,
don Felipe Segundo
supo gastar setenta mil ducados,

¡para que luego aquel herbario único
se perdiera en la incuria y el polvo!
Porque el padre Moxó nos asegura
que no fue culpa del incendio
que el siglo décimo séptimo
aconteció en el Escorial.) (X: 122-3)⁷⁴

Si bien el espacio en el que se desarrolla el poema no resulta urbano “plenamente”, sí lo es por la contraposición que, a cada momento, hace la voz poética entre los indios y la gente que “los observa”, entre aquellos, que bajan de la montaña, y estos que sólo están ahí para gustar de su “otra belleza que la acostumbrada.” El indígena baja en esta relación vertical con el espacio, para apropiarse de él, para hacerse visible y requisitarlo, no es que rompa el tiempo o robe espacio: su mera presencia establece un *otro* tiempo y *otro* espacio en el que es posible la mención de Francisco Hernández y Felipe Segundo y la estetización de la “ciencia natural” indígena, o, en las mejores palabras de Lefebvre: “[I]a ciudad griega no exorcizaba las fuerzas subterráneas, se elevaba por encima de ellas y las remontaba —a veces captándolas (Eleusis)—. Para los ciudadanos habitantes, el espacio de representación y la representación del espacio, sin llegar a coincidir, concordaban y se reconciliaban.” (288) Ésta, que he llamado “ciudad desierta” alfonsina, no es, en realidad, sólo escenario del trabajo cultural y poético,

⁷⁴ La anécdota de un trabajo de recuperación del conocimiento colectivo perdido en medio de una tragedia, colocada, además, dentro del poema entre paréntesis —como si fuera información que podríamos desechar—, pareciera anclarse a una triste tradición latinoamericana: la planeación y fracaso de una Biblioteca Americana en la que se reúna lo mejor de la producción literaria latinoamericana. Quizá el proyecto que más cerca estuvo de ser consolidado fue el que analiza Rafael Mondragón, en “La memoria como biblioteca. Pedro Henríquez Ureña y la Biblioteca Americana” (en Ugalde Quintana / Ette, 2016): el esfuerzo de toda una vida, y los fracasos de toda una vida del dominicano por construir una colección editorial, además de la que podría parecer evidente búsqueda de consolidación de un canon latinoamericano, para construir espacios de memoria y de recuperación ética y política de la producción literaria latinoamericana, dejo las palabras de Rafael Mondragón: “el maestro [Henríquez Ureña] propone un orden de los libros que incide en el debate por la caracterización del pensamiento latinoamericano, que por aquellas fechas comenzaba a tomar fuerza en los escritos de José Gaos y Francisco Romero. Nuestros pensadores nunca han sido ‘filósofos puros’, y la mejor manera de leer lo que pensaron es preguntar qué querían lograr con esos textos. El pensar en América ha tenido muchas veces un carácter proyectivo y una acentuada vocación pública. Campos aparentemente ajenos como la crítica literaria, el periodismo, la política y la filosofía normalizada en realidad son parte de un esfuerzo común: *participan del mismo deseo por transformar la vida colectiva.*” (201. El énfasis es mío) En la cita de Mondragón y a lo largo de su texto, se problematiza constantemente (sin hacerlo explícito) que el proyecto henriquezureañiano sea para conformar un canon, o, por lo menos, un canon normativo latinoamericano, en las cartas que cruzaron Daniel Cosío Villegas y quien fuera su maestro están presentes discusiones sobre el papel de la literatura indígena y precolombina, textos científicos y lingüísticos, la literatura brasileña y cómo, todo esto, forma parte vital *también* para pensar y construir una idea compleja (tan compleja como ella misma es) de América Latina. El guiño de Reyes en “Yerbas del tarahumara” quizá sea algo más que un guiño sobre la necesidad americana de conformar un espacio de lectura que no caiga en las manos del agente colonizador, ni que pueda perderse por una tragedia o la desidia contra la que su amigo y maestro, Pedro Henríquez Ureña, se enfrentó constantemente.

sino es el espacio de representación y la representación del espacio concordando cada que la memoria reaparece, cada que el elemento no-urbano se hace presente. La memoria vivificando, poblando, la ciudad:

Después... he frecuentado climas y naciones
y he visto hacer y deshacer entuertos.
¡Ay de mí! Cada vez que me sublevo,
mi fantasía suscita y congrega
cazadores, jinetes y vaqueros,
guardias contrabandistas,
poetas de tendajo,
gente de las moliendas, de las minas,
de las cervecerías y de las fundiciones;
y ando así, por los climas y las naciones,
dando, en la fantasía
—mientras que llega el día—,
mil batallas campales
con mis mesnadas de sombras
de la Sierra-Madre-del-Norte. (X: 152-3)

Estas imágenes-luciérnagas que hacen brotar otro tiempo y otro espacio dentro de la ciudad alfonsina no son, empero, imágenes conversacionales: no establecen un diálogo entre la voz poética y el lector, como ocurre con esos mismos jinetes *una vez recordados*, una vez contruidos *desde* la memoria, su presencia, su conformación en imagen está para ser presentada al poeta último de cada pieza alfonsina: el lector. No es que la voz poética se cancele, pero sí se hace a un lado para dejar que seamos nosotros, lectores, últimos editores, últimos creadores, los que abramos ese diálogo tácito, subtextual, subterráneo. Si en su ensayística y narrativa (o la categoría dentro de la que coloquemos eso que no dejó nunca de llamar “ficciones” más que “cuentos”) el diálogo entre cada elemento es evidente; en la poesía, en el momento en el que la ciudad se establece como centro y germen de la actividad ética y política de la memoria, el diálogo explícito desaparece. Esa ciudad que no está en el discurso pero sí en el contexto parece absorber el primer germen de comunidad: el habla.

Y es que la conversación resulta vital para comprender textos alfonsinos como *Visión del Anáhuac* o *Cartones de Madrid*. Desde su breve trabajo de traducción, Reyes deja claro que si algún

camino debe de emprenderse desde el productor hasta el lector (traductores, editores, críticos, tradiciones mediante), éste es una conversación que no recae en hacerse explícita: no es una plática entre dos personas ni personajes, el trabajo literario y crítico de Reyes es el resultado de un proceso dialéctico que traspasa los mismos textos y parte de sus fuentes: *Visión* no se lee del todo sin comprender el juego que realiza Reyes desde el género medieval de las “visiones” hagiográficas y utópicas de la Ciudad de Dios; las traducciones que realiza de Chesterton y Sterne son, ellas sí, un diálogo explícito entre Reyes y la literatura anglosajona, con la literatura de viajes y el ensayo inglés, entre un hombre que está construyendo una poética desde, hacia y vertida en el lector siendo lector. La conversación implícita que ocurre dentro de su poesía (que no encuentro, aún, un término más apropiado) no ocurre sin el lector, no ocurre si no hay —ya lo decíamos al hablar de la edición de la *Constancia* como herramienta filológica— alguien al otro lado del túnel que deshebre la madeja de Ariadna, ella misma cargada de significados por los que Teseo no se preocupó mucho. Regreso, como otras tantas veces en este capítulo, a Benjamin, ahora en “La tarea del traductor”: “Al concepto de vida sólo se le puede hacer justicia reconociendo vida a todo aquello de lo que hay historia, y una que no es sólo su escenario [...]. Así, en última instancia, los fenómenos propios de la vida que tienen una meta y su carácter propio como fin, no tienen la vida como meta, sino la expresión misma de su esencia, la exposición de su significado.” (2012: 517-8)

El acto de deshebrar la ciudad, sus voces que no están presentes pero sí son sensibles (sí son sentidas) pasan por entre el versículo whitmaniano con el que está construido “A un hombre triste”, por ejemplo, cito las primeras estrofas:

Basta leer a Plinio el Viejo para saber que la vida empieza con llanto.
Otros dicen que acaba mejor: yo no me atrevo a asegurar tanto.

Un día conocí a un hombre triste que había llorado desde los diez años hasta los cuarenta.
concediendo que, entre el hipar de las lágrimas, no se equivocara él en la cuenta.
Tenía diez años cuando, sin querer, sorprendió una charla detrás de la puerta:

sus padres hablaban de él como de una promesa cierta.
Hasta entonces no había sido elogiado, y tuvo miedo de la alabanza oída:
—¡Agua derramada! —se dijo—. ¡Virginidad rota y, de seguro, virtud perdida!
Y lloró desde los diez años hasta los quince por el fruto en que habitaba el gusano:
—Vendí mi paz por una palabra escuchada —se decía— y esto es lo que pierdo y lo que gano. (X: 118)

El sufrimiento ante el fracaso seguro de este hombre triste se vierte en un metro muy poco usado por Reyes; Isabel Paraíso, en *El verso libre hispánico*, apunta cómo versos de este largo estructuran no sólo su ritmo sino su misma carga poética a elementos del “pensamiento”, pues son imágenes y conceptos, no decisiones léxicas y acentuales las que lo gestan. Y son imágenes lo que delinean un personaje dentro del poema que pelea constantemente con la idea del triunfo impuesto, aquí no hay construcción de ningún espacio, ni recuerdo ni memoria a la que aferrarse, o desde la cual construir un futuro promisorio: hay un presente intermitente que avanza conforme la vida del hombre triste. Más que estribillos, son las reiteraciones y reubicaciones de los momentos de la vida del hombre lo que al mismo tiempo hacen que avance y se mantenga en un no-lugar, en un no-tiempo, sabemos que avanza y se mueve, pero los cambios que hay son “lo que pierd[e] y lo que gan[a]”.

Este espacio no construido pero cancelado entra en diálogo, por ejemplo, con el poema elegiaco que escribiera Reyes como introducción a la antología de cuentos de Ricardo Güiraldes, editado dentro de la colección “Cuadernos del Plata”. En él, la tradición hispánica, el campo argentino y mexicano, la experiencia personal de Alfonso y la figura de agente cultural de Güiraldes aparecen dentro de otro poema construido en versículos pareados, este texto, mucho más cercano a la poesía de Whitman que a la misma escritura güiraldiana.⁷⁵ Construido en cuatro episodios subtítulos y prácticamente

⁷⁵ Un poema que forma parte de la primera edición de *Leaves of Grass*, “When I read the book”, aparece como eco al alfonsino, lo cito completo:

When I read the book, the biography famous,
And is this then (said I) what the author calls a man's life?
And so will some one when I am dead and gone write my life?
(As if any man really knew aught of my life,
Why even I myself I often think know little or nothing of my real life,
Only a few hints, a few diffused faint clues and indirections
I seek for my own use to trace out here.) (172)

autoconclusivos, aunque el poema lo escriba para Güiraldes y el último de estos episodios le hable directamente a su imagen, con quien verdaderamente conversa, con quien verdaderamente habla es con quien habita dentro de la distancia que separa el campo argentino y el mexicano, con quien relacione la “Paradójica herencia del caballero de la Triste Figura” con no sólo Güiraldes, sino con la renovación de la narrativa latinoamericana: no es al autor de *Segundo Sombra* al que le habla, no es a sus propios lectores, es a quienes, leyendo, mantienen la tradición viva, quienes renuevan, leyéndola, la tradición: es decir, la intelectualidad latinoamericana:

Fino abuelo tuvimos, como hecho de plata y marfil viejo,
aunque él nunca lo seguía, supo darnos un buen consejo.

Él era una fuente de palabras, un río rumoroso y ancho,
pero alguna vez confesó: —Hijo, al buen callar llaman Sancho.

Y el campesino de América sabe ya muy bien lo que quiere,
porque heredó, entre otros refranes, lo de que el pez por su boca muere.

Y de allí nuestros “tapaos” de poco hablar y caras foscas,
a todo evento ver y callar, y en boca cerrada no entran moscas.

Lástima que nuestros poetas se hayan vuelto facundos:
aprendieran el mucho-en-poco de los peones errabundos.

Hay cada amansador de potros que apenas dice: “Esta boca es mía”
¡y todo lo que promete, el “cabo de güeso” lo ffa!

Desde la tierra del sarape hasta la tierra del chiripá,
nadie puede sospechar lo que este silencio dirá. (X: 123, 4)

c. *El quieto reclamo de los libros. Poesía y tradición en el verso*

Este tiempo siempre presente de la lectura —ese tiempo del lector— es algo que a lo largo de la tesis se ha establecido como una obsesión alfonsina: desde la configuración de la *Constancia* hasta la construcción y representación de los espacios reales, simbólicos y poéticos. La lectura para Reyes es un fenómeno plástico y siempre contextualizado: la lectura *es* el fenómeno poético, pues es desde su articulación como un fenómeno dialéctico y temporalizado que conceptos como “tradición” y “diálogo” son posibles. Este “tiempo” (explicaré pronto el porqué de las comillas) performativo de la lectura está siempre en diálogo con el de creación: el texto impreso, el texto “creado”, se construye a la par que se lee. Utilizo, mejor, la palabras de Jonathan Culler: “Though the Hegelian framework requires that lyric be subjectivity encountering itself, subjectivity is not the expression of personal affect nor the articulation of individual experience, but above all a formal unifying function for lyric, which, as the treatment of prosody suggests, is also manifested in the experience of the reader.” (105)

La experiencia del lector se articula no sólo como un diálogo implícito que se da con la poesía alfonsina, sino que también, entreverada, hay una responsabilidad: es del lector —y está en el lector— el continuar esta relación crítica con la tradición: el verso alfonsino no es un reflejo o un intento de revivir formas arcaicas o de vertir teorías literarias del regiomontano en un poema largo, sino una plataforma, un podio en y desde el que el lector debería continuar el trabajo iniciado por Reyes. Aquella “Asustadiza gracia del poema” con la que empieza el tercer apartado del “Repaso poético” — que ya advertía en capítulos anteriores la dificultad del poema, “Arte poética”, para incluirlo dentro de su “género”— puede que no sólo esté dirigido al lector como poeta (como productor, pues), sino también como crítico, finalmente, la *Constancia* es un libro pensado para un lector-filólogo, un lector-poeta-filólogo probablemente no sería estirar mucho esa misma lectura.

La poesía alfonsina, inevitablemente, cruza caminos con su teoría literaria, con *El deslinde* y

con *La experiencia literaria*, no porque su poesía sea una “puesta en práctica” del trabajo crítico de Reyes, sino porque *forma parte* de ese trabajo crítico, porque la poesía es, también, una forma de interpretar y presentar una literatura y un discurso cultural americanista, crítico y quizá no propositor *de* “mundos posibles”, sino *desde* mundos posibles: Reyes no construye desde la otredad, no escribe poesía o crítica literaria desde la dicotomía colonizado/colonizador, sino que tácitamente lo supera, sonrío al descubrir la escenografía (Sánchez Prado, 2012: 13-38) La que he estado llamando “experiencia del lector” es, para Reyes, “experiencia literaria”, y es lo que constituye la literatura: “el contenido de la literatura es, pues, la pura experiencia, no la experiencia determinado orden de conocimientos- La experiencia contenida en la literatura —como por lo demás toda experiencia, salvo tipos excepcionales— aspira a ser comunicada” (XIV: 83, 4) La experiencia comunicable es, pues, aquello que unifica un “sistema” lector-texto-productor y confunde sus elementos Regreso a “Jacob”, poema que ya había sido citado, que va justo a lado de “Arte poética”, lo cito completo:

Noche a noche combato con el ángel,
y llevo impresas las forzudas manos
y hay zonas de dolor por mis costados.

Tiemblo al nacer la noche de la tarde,
y entra sed de cuchillo por mis flancos,
y ando confuso y temeroso ando.

Quiere correr a consunción mi sangre
y aunque sé que en su busca me deshago,
otra vez lo persigo y lo reclamo.

Bajo las contorsiones del gigante,
aúllo a veces —oh enemigo blanco—
y dentro de mí mismo estoy cantando.

¡Oh sombra musculosa y grave!
Derrótame de una vez para que caiga,
o de una vez rómpeme el pecho y ábreme
entre los dos reflejos de tu espada. (X: 113,4)

¿Por qué comenzar un apartado que, supuestamente, trataría “la poesía” dentro de la poesía alfonsina

con un recuento y unas páginas sobre “la experiencia literaria”? Si bien el tema puede ser trabajado desde un esquema que revise los elementos intertextuales y metaliterarios a la usanza genettiana —y un estudio así podría decir mucho sobre cómo Reyes articula diálogos explícitos dentro de su poesía—, creo que la pregunta no debería ser en esta tesis ¿cómo construye Reyes lo poético?, sino qué es “lo poético” en una poesía que constantemente trabaja el fenómeno poético como objeto en sí mismo, sino como una pregunta abierta.⁷⁶ Regreso un poco a la idea misma de “experiencia literaria” y cito a Ignacio Sánchez Prado:

Una elaboración conceptual más profunda del concepto de experiencia literaria requiere [...] una reconciliación de la noción hermenéutica de experiencia con la noción formalista de la lengua que agota en sí misma su utilidad. Lo interesante en la teorización de Reyes es que ambas no sólo son mutuamente incluyentes, sino que una es la precondition de la otra: sólo las expresiones lingüísticas que agotan en sí mismas su utilidad (es decir, sólo aquellas en las cuales el lenguaje tiene una función poética preeminente en el sentido jakobsoniano) son capaces de producir una experiencia estética. En otras palabras, puede afirmarse, de manera preliminar a una discusión conceptual más profunda, que en la teorización de Reyes confluyen de manera coherente enfoques teóricos que a lo largo del siglo XX se contrapusieron entre sí. (2012: 35n)

Valerse de la teoría literaria de Reyes para explicar su propio ejercicio poético puede ser —no, corrijo: es—un callejón sin salida, no es ese un acto de exégesis sino de mera relación forzada entre dos discursos que no son complementarios de *esa* forma; a lo que voy es que la “experiencia literaria”, el ejercicio de reconstrucción crítico del lector de la poesía alfonsina no es una “puesta en práctica” del deslinde, sino un elemento más de un proyecto intelectual complejo: el lector de la poesía alfonsina debe de tener en claro que a lo que llamado “avatares” de la poesía alfonsina son los entrecruzamientos entre todas facetas del discurso alfonsino, encontrar los ejemplos ejemplares de la teoría en la poesía cancela no sólo a la teoría sino también a la poesía, regresa la teoría a una mera lista de reglas preceptivas que cancela ambos elementos al dislocarlos de su posibilidad de intervención. Poniéndolo

⁷⁶ En no pocos textos Reyes plantea que el término “poesía” es uno tan mutable como la idea misma de “literatura”. Y ése es uno de sus más grandes lecturas: Reyes historiza siempre qué es “literatura”, qué es “poesía”: por entre *El deslinde* y por entre *La experiencia literaria*, lo “poético” y la “poesía” no tienen una respuesta directa y clara porque no pueden tenerla, porque, de hacerlo, el término queda cristalizado y fuera del tiempo histórico y humano. Conforme vaya avanzando este apartado, espero, se podrá ejemplificar no “una de las” respuestas, sino muchas de las preguntas.

directamente en palabras de Reyes:

Subrepticamente, los teóricos de la poesía pura parecen suavemente empujados hacia un propósito preceptivo. Quien los lea de prisa, se figurará que intentan imponer una norma sobre lo que debe ser la poesía, puesto que dibujan la forma poética que consideran como la más excelsa. También cuando Ortega y Gasset dio testimonio de cierta evolución del arte, algunos se figuraron indebidamente que preconizaba el arte deshumano. La sola cautela ante cualquiera invasión preceptiva bastaría para precavernos aquí contra un concepto de la pureza que no acepta la literatura tal cual es, sino como algunos suponen que debe ser. Pues aquí no hacemos preceptiva, sino teoría. (XV: 43)

No profundizaré mucho en *El deslinde*,⁷⁷ pero sí en un elemento crucial del libro: el concepto de “ancillaridad”, para definirlo, regreso a Sánchez Prado: “la ancillaridad, entendida como función, es la forma en que los discursos disciplinares se contaminan entre sí, no a través de la simple intercalación o entretrejimiento de elementos de otros órdenes discursivos en un discurso dado (la intertextualidad), sino a través de la adopción de funciones discursivas de un discurso disciplinar que sirven a otro discurso para la comunicación directa de cierta idea” (2012: 23) A lo largo de su ensayo, Sánchez Prado deja claro que, en *El deslinde*, Reyes no está construyendo una teoría dicotómica y ahistórica entre la “literatura en pureza” (constantemente leída como una reconstrucción de la teoría de la “poesía pura”) y la “literatura ancilar”, sino que las dos categorías responden a una visión plástica, Reyes la nombraría “ente fluido”, de las funciones que tiene el discurso literario y “literaturizado” (si se me permite la etiqueta). Regresemos al comienzo del apartado: la literatura es la comunicación de la experiencia literaria, no es el discurso en sí mismo, sino su conformación como ente social, y ese mismo discurso, sabe Reyes, no representa directamente la realidad ni puede *directamente* conformar otra: la experiencia está para ser comunicada, la experiencia del escritor y la del lector incluso pueden no ser la misma, pero el diálogo de esas mismas “narraciones” es el texto, hay que regresar siempre a él:

⁷⁷ Y caigo, con esto, en un lugar común de la crítica alfonsina: el comentario al margen pero no la lectura atenta a *El deslinde*, de nuevo Sánchez Prado: “Pareciera que la lectura detenida del texto, debido quizá a su extensión y densidad, nunca se ha dado de manera sistemática, ya que sus exégetas, cuando no hacen sólo una salutación del libro, se limitan a un resumen de sus tesis o a un debate sobre alguno de los puntos.” (2012: 16) Este apartado no en buena medida sino en bulto, debe la lectura de la poesía alfonsina desde *El deslinde* y *La experiencia literaria* a la lectura que hace Ignacio Sánchez Prado en “Las reencarnaciones del centauro: *El deslinde* después de los estudios culturales” (2012: 13-38)

Es innegable que entre la expresión del creador literario y la comunicación que él nos transmite no hay una ecuación matemática, una relación fija. La representación del mundo, las implicaciones psicológicas, las sugerencias verbales, son distintas para cada uno y determinan el ser personal de cada hombre. Por eso el estudio del fenómeno literario es una fenomenografía del ente fluido. No sé si el Quijote que yo veo y percibo es exactamente igual al tuyo, ni si uno y otro ajustan del todo dentro del Quijote que sentía, expresaba y comunicaba Cervantes. De aquí que cada ente literario esté condenado a una vida eterna, siempre nueva y siempre naciente, mientras viva la humanidad. (XIV: 84, 5)

Jorge Barba Martín apunta algo importante a la hora de acercarse a la poesía alfonsina: no podemos hablar en realidad de una sola poesía, ni de una sola manera de entender y hacer poesía para Alfonso Reyes. Si bien hay elementos que consolidan una *idea* de poesía a lo largo de toda su producción, las realizaciones de ésta constantemente van cambiando, alterándose en una poética que, a través de darse completamente al lector, distrae de lo que, en el fondo, es *en realidad* la obra alfonsina —si es que, en algún momento, podríamos de verdad hablar de “realidad” y “fondo” (entendido como la última estancia) de lo alfonsino. De nuevo, fluida. Barba Martín, en “Apuntes para una teoría poética de Alfonso Reyes en el contexto de sus contemporáneos” (*Estudios*, nº 10, 2010), apunta (resumo a muy grandes rasgos) tres elementos constantes: la idea del “secreto” o el “susurro” como idea misma de la entonación poética, el recuerdo como génesis del poema, y el “popularismo artístico”, producto éste de su constante trabajo filológico y a su lectura atenta a la poesía gongorista y, en general, de los Siglos de Oro.

Si bien el “recuerdo” ya lo trabajé en un apartado anterior, el tema de “lo popular” en Reyes ha estado regado a lo largo de la tesis: pequeños comentarios y puntos que, partiendo de lo apuntado por Barba Martín, creo necesario resumir y enfocar. De acuerdo a su interpretación, la constante revisión de la tradición hispánica en Reyes, es no “una ‘proletarización’ de la poesía” (40), sino el trazo de una relación que no puede obviarse entre la tradición hispánica y la popular, es decir, hace Barba Martín a Reyes uno de los más castizos poetas de la literatura nacional, pues si la idea es que el retorno a figuras y metros como a los que Reyes constantemente regresa (canciones, redondillas, la forma de

“adivinanzas” que lee en un par de piezas alfonsinas) es no por lo que he venido esbozando, sino por una tradición que debe ser mantenida y no dialogada ni puesta en cuestionamiento a través de la actualización. Nada, creo, más lejano a la misma idea de tradición y literatura que Reyes ha trazado a lo largo de su ensayística y su poesía.

Y es que, la “tradición” en Reyes son más bien *tradiciones* que dialogan constantemente y, de manera grosera, podrían ser englobadas en una gran “tradición occidental” —aquel banquete de la civilización al que hemos llegado tarde. Tradición, en Reyes, es la grecolatina y la hispana, la poesía moderna francesa y los corridos, lo que compone lo “tradicional” es, también, una vuelta (¿de regreso?) hacia lo popular, no falta sino acercarse a su poesía, a “Marina de Torrejuana”, por ejemplo, cito las primeras estrofas:

Yo, llegando a Torrejuana,
de todos me despedía,
que los goces son así:
nada quieren con los otros.

Desde que arrimo el bordón
y silbo lo que sabía,
tu conciencia, por los ojos,
me clava la puntería:
¡no quieren a otro!

No quieren a otro. Chistan
detrás de la celosía.
Y yo soy el pajarero
que está a la puerta;
y yo soy el jardinero
que hace que duerme la siesta,
que hace que duerme
y tiene el alma despierta.
¡No quieras a otro! (X: 141)

Lo “popular” en Reyes no es confundido con reinterpretaciones desde la literatura “cultura” de las tradiciones populares, incluso estos mismos ejercicios versales —y utilizo “ejercicios” no como juegos

sin valor, sino como construcciones que requieren puesta en práctica.⁷⁸ Reyes no hace una poesía “popular” o “popularizante”, sino que, de nuevo, trabaja alrededor de ello. Para dejar de entrecomillar, cito al mismo Reyes en “Marsyas, o del tema popular”:

Nuevo rasgo de nuestro tema[lo popular] es ser tradicional. El término es algo vago. Como no nos encerremos en un misterioso solipsismo o no nos dé por interpretar el mundo en una monadología de entes díscolos e incommunicables, todo es tradicional, todo está moviéndose de un término a otro, de uno a otro estado. Cuando se habla de lo tradicional en los temas populares, se quiere simplemente insistir en estas circunstancias: 1º el ingrediente de tiempo [...], algo como una sazón o cocinamiento que el producto adquiere al correr las épocas y los pueblos; 2º el mismo correr, la movilidad de transmisión que hace del producto un bien mostrenco, inasible para las tenazas de la apropiación; 3º la variedad de versiones que de todo ello resulta para las formas lingüísticas del tema. (XIV: 58)

Como el lenguaje, la tradición es algo fijo y cambiante; como la literatura, la tradición es algo fijo y en constante cambio, sin embargo, no todo lo tradicional es literatura ni todo lo literario se torna tradición. Reyes no construye su ideal de “tradición” desde una “monadología de entes díscolos e incommunicables”: no son estatuas o seres omnipresentes: sí, “no hay nada nuevo bajo el sol”, pero no se está buscando lo nuevo. Es, también, una lectura desde el presente de escritura de un pasado que no está del todo pasado, que es uno de tantos tiempos “presentes”, es *esa* tradición que reconstruye, que se reconfigura, constantemente, que es ente fluido. Regreso a un poema ya citado, “Infancia”:

Y me fui haciendo al tufo dulzón
y al fraseo del guadarnés
ya todos los refranes del caso:

*En la cuesta,
como quiera la bestia,
y en el llano,
como quiera el amo.*

⁷⁸ En intentar establecer un diálogo con la conformación de “utopía” alfonsina, Rafael Gutiérrez Girardot en “La utopía de América en Alfonso Reyes”, trata de encontrar los caminos de recepción y asimilación que se hiciera de la poesía y el trabajo filológico no de del de Monterrey, sino del chileno Andrés Bello. Para Gutiérrez Girardot, la discusión sobre qué conforma la “esencia” de la poesía latinoamericana no podía ser un mero ejercicio temático o léxico, sino una reapropiación y desestabilización de las formas hispánicas para convertirlas americanas, sin embargo —ya fuera por voluntad o “sin querer”— la práctica fue otra: “La idealización del campo y de la naturaleza, de lo autóctono que se encuentra en los poemas de Bello, fue malversada para idealizar subrepticamente ese *statu quo* que se funda en una perversión del lema del absolutismo ilustrado: ‘todo para el pueblo, pero sin el pueblo’ [...]. [Bello] no esperaba la repetición o la reproducción de Virgilio, sino la aparición de un poeta de dimensión universal, como Virgilio, que pudiera cantar adecuada y dignamente la épica de la Revolución de la Independencia que en un sentido recordaba a la fundación de una nación que eternizó la *Eneida*.” (2014: 79)

Y aquella justa máxima que parece moneda:
Nunca dejes camino por vereda. (X: 154)

Este acercamiento a lo popular desde la poesía, responde, ya lo iba diciendo, a una “búsqueda” colectiva del momento en el que escribe: es un diálogo implícito con aquello que está legitimando la línea oficialista de la historiografía literaria mexicana, la estrategia de Reyes es preguntar, por todos los flancos del discurso literario (y crítico), cuáles son los medios, las formas, en y por los que se va a pensar lo “mexicano”, lo latinoamericano completo. Esta poesía, que apunta Barba Martín, como construcción desde la defensa de la tradición hispánica, está en la misma línea que Reyes viene trazando desde sus *Cuestiones estéticas*, desde la *Ifigenia cruel*, desde la “Oración del 9 de febrero”, toda esta producción simbólica conforma un proyecto intelectual que deviene político, una estética compleja que, al mismo tiempo, es comprensible e inasible, son propuestas pues no son ordenes ni construcciones utópicas explícitas. O para decirlo, mejor, con las palabras de Pedro Henríquez Ureña:

Porque en Alfonso Reyes todo es problema o puede serlo. Su inteligencia es dialéctica: le gusta volver del revés las ideas para descubrir si en el tejido hay engaño; le gusta cambiar de foco o punto de vista para comprobar relatividades. Antes perseguía relaciones sutiles, rarezas insospechadas; ahora, convencido de que las cosas cotidianas están henchidas de complejidad, se contenta con señalar las antinomias invencibles con las que tropezamos a cada minuto. “Antes coleccionaba sonrisas; ahora colecciono miradas”. (2001: 298)

propuestas que, como Barba Martín señala sobre su poesía, son más una intuición que una apuesta programática, más un susurro que un grito en el medio de la plaza. Continúo y extendiendo las propuestas de Barba Martín con las de Noé Jitrik:

La facilidad no descansa en [su] obra, resuelve todas las dificultades, explica la versatilidad, la amplitud de los temas y la rapidez de las respuestas que suscita la aparición múltiple de las cosas. Resumiendo, se manifiesta en dos planos: el de las resoluciones formales y el de la multiplicidad de abordajes formales dado un material incitativo o representable. En el primer caso, llega al “juego” pero pasa por la “instantánea” y la parodia pero, sobre todo, tiene que ver con la abundancia y la cantidad de versos; en el segundo, la relación es con las temáticas, o los referentes, y propone esta imagen: las cosas del mundo van pasando por delante de los ojos poéticos, el sujeto de la enunciación poética las recoge y las traduce. (185)

Más que entender el traspaso de la tradición como un acto jerárquico (preceptivo), la poesía alfonsina se propone como un comentario, una “instantánea” como la nombra Jitrik, que divulga ese juego entre la poesía que le antecede y con la que convive. En un ensayo titulado “Posición de América”, Reyes dicta: “hay que advertir que la verdadera cultura sólo existe en cuanto aparece la transmisión de sus contenidos. Tal transmisión de opera, en el orden horizontal del espacio, por comunicación entre coetáneos, y en el orden vertical, por tradición entre generaciones.” (XI: 257) Supeditada, entonces, la transmisión vertical a la horizontal (la comunicación entre coetáneos por sobre la de la tradición), la tradición conlleva comunicación, implica comentarla, verla viva y darla a los otros. Amable, una vez lograda, la poesía también la entiende Reyes como un conflicto entre el poeta y la palabra, una pelea de la que la poesía no debe ser enterada a riesgo de perderla al asirla, sin embargo, tiene que dejar al borde de la muerte al poeta y éste debe estar consciente de que es una pelea eterna que ocurrirá noche tras noche (poema tras poema). Citaba ya “Jacob”, pieza que deja libre al lector la interpretación de qué sea contra lo que este Jacob pelea, en el capítulo anterior era la palabra luchando contra sí misma para convertirse en poesía⁷⁹, pero ahora podría ser, como apunta Barba Martín en su lectura, el poeta luchando contra la palabra.

En la edición de la *Constancia poética*, “Arte poética” y “Jacob” van de la mano, el primero apunta esta batalla silenciosa y discreta en la que no hay manera de no leer una forma de hacer poesía. La colocación contigua de estos dos poemas no es gratuita, y justo el ponerlos bajo ese contexto delimita mucho las posibles interpretaciones de “Jacob”. Ya decía, ambos articulan una poética de lucha que no puede ser, o que debe ser discreta, alejada y a la vez profunda: “Bajo las contorsiones del gigante,/ aúllo a veces —oh enemigo blanco—/ y dentro de mí mismo estoy cantando.” (X: 114) Estos dos poemas se tornan guía para leer todo el tercer apartado del “Repaso poético”, no por nada, repito,

⁷⁹ Véase Segunda parte, apartado 2.a de esta tesis.

lo abren: una poesía que apenas toca los elementos que critica, contra los que lucha; una poesía que constantemente está en conflicto por decir lo que tiene que decir pero que, de hacerlo, caería de su propia gracia y se quedaría en el Hades, como Eurídice, sin Orfeo que la rescate. Alberto Vital dirá en particular de “Arte poética”:

El poeta parece estar queriendo dejar claro que la esencia de la poesía es a su juicio ese carácter intangible, inasible, perdidizo, que es una sustancia fuerte (“yema”), pero “recatada”, y que se deja entrever en los juicios que todos los lectores hacemos sobre la base del gusto, de *nuestro* gusto, juicios cuya enunciación exacta a nosotros mismos se nos escapa, pero que, aun así, queda flotando en el aire como sustancia, como la esencia mayor y mejor de la vida del arte y quizá hasta de la vida social” (172)

La lectura de Vital del poema es a partir del horizonte de expectativa que su mismo título genera —lo pone dentro de una lectura de otras cinco artes poéticas—, y ante éste, la alfonsina da pie no a una serie de instrucciones sobre cómo hacer poesía, sino, justo lo dice Vital, una manera de interpretar nuestra forma de pensar la poesía: el gusto y el juicio inasible e indescriptible pero que está presente y se manifiesta en el verso; la lucha de Jacob, día a día, está en el hecho de materializarse en eso inasible (la paradoja también como guía de construcción poética):

Como somos la delgada
disolución de un secreto,
a poco que cede el alma
desborda la fuente un sueño. (“Apenas”, X: 120)

Sin embargo, la voz poética no siempre se resiste a la seducción de alzarse como una voz normativa: un poema como “Ángeles” (y no resulta gratuita la dedicatoria a Jean Cocteau) lamenta no sólo la pérdida de sentido del verso como unidad de sentido —y formal—, sino enuncia una especie de crisis de la poesía dentro del ámbito cotidiano, lo transcribo completo:

Los ángeles con joroba,
Juan Coqueto,
los ángeles con joroba
no llevan cruz en el pecho.
No llevan escapularios,

ni llevan nada.
Sólo —Dios sabe por qué—
cargan alas a la espalda.

En tiempos de mis abuelos,
los ángeles con joroba
solían contar un cuento,
sabían labrar, sabían
cocinar para el convento.
Se han olvidado de todo
ahora, con tanto invento.
Si antes, a todo apurar,
eran ángeles domésticos,
como no sirven de nada
son ahora más angélicos,
del modo que, sin la rima,
el verso ha de ser más verso.
Ya no ayudan, ya no velan,
ya no cuidan el sueño;
ya no vamos recostados
en ellos, como el poeta.
La ley de gravitación
los deja insensibles. Ellos
y los suspiros no hacen
nada por el Universo.
Ya no sirven para nada,
son ángeles, sólo eso. (X: 132-3)

Piezas como esta muestran la constante resolución de los problemas contradictorios de la misma poética alfonsina: si la poesía es una ente inefable que no puede enterarse que está siendo trabajado, que le están recortando versos de la orilla del gabán, entonces el poeta no tendría otro trabajo más que cuidarse de no despertarla, no puede trabajar con ella porque, de hacerlo, se deja ver el artificio y pierde la fuerza que podría tener: el romanticismo en esta idea es evidente y entra en conflicto con el deber ético que, según Reyes, tiene el intelectual dentro de su sociedad. Poemas como “Ángeles” dan pie a un abordaje diferente a esta misma idea de poesía: más bien es el verso el que llama a la acción, esos mismos “ángeles con joroba”, aterrizados y terrenos (la reiteración sirve, permítaseme la licencia) tienen una relación directa con el contexto social del que parten, la poesía que es poesía es la que tiene siempre presente de dónde viene. Aquí entra la vinculación con la tradición hispánica: la larga tradición de una poesía recitada y de arte menor, la larga tradición de un poeta que rompe los estrictos cánones

de la “alta poesía” y construye a partir de formas populares, es a ese recuerdo casi atávico al que llama la atención Reyes, y lo hace por medio de uno de los más logrados surrealistas franceses. La rima y el metro son instrumentos no sólo de reivindicación poética, sino un anclaje al contexto y a su deber cívico (ético y político, más bien) son una constante en la producción poética alfonsina.

A su vez, ya lo decía Barba Martín, el susurro y el recuerdo se articulan como catalizadores de la poesía, Reyes no escribe directamente de lo que tiene que escribir, incluso en su diario y sus ensayos nos deja vagar libremente por todas las posibles interpretaciones de su obra, pues, como un “narrador” —entendido como el “narrador” benjaminiano—, la vitalidad de sus historias radica en su posibilidad de comprensión colectiva. Este aire de “órdenes” que tienen poemas como “Consagración” o “Ángeles” no son los de una poesía didactista, no busca “enseñar” nada a nadie, y en este sentido se aleja mucho de su compañero de armas Enrique González Martínez, pues más que “busca[r] en todas las cosas un alma y un sentido/ oculto” (E.G.M., 1971: 39), Reyes se plantea el “significado” de las cosas como una pregunta que tiene ser formulada y respondida entre todos: una discusión que siempre se mantiene, poniendo esto en palabras de Benjamin:

If today “having counsel” is beginning to have an old-fashioned ring, it is because the communicability of experience is decreasing. In consequence we have no counsel either for ourselves or for others. [...] The storyteller takes what he tells from experience —his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale. (“The Storyteller”, 2007: 86, 7)

CONCLUSIÓN – BREVE LECCIÓN DE ASTRONOMÍA

*¿Qué tienes, alma, que gritas
a tu manera y sin voz?
—Los caminos de la vida
no llevan a donde voy.*

Alfonso Reyes, “Cuatro soledades”

*Conclusión:
entre el dolor y la alegría
de estar viva
escribir poesía para mí
es dar y recibir una promesa
de supervivencia
hay un corte en el verso pero también hay
un verso que se encabalga con otro
si van de la mano ¿cuentan algo?
no sé pero te aseguro
que con toda el alma quieren seguir contando
para que mañana si me queda tiempo
yo te pueda pasar mi cuaderno
escribirte por ejemplo un ensayo titulado
LA NOVELA DE LA POESÍA.
¿Será eso hablar de la muerte?
Vos sabrás...*

Tamara Kametzain, “La novela de la muerte”

Hay algo fascinante con las constelaciones, con el mero acto de observar las estrellas. Sabemos que no son más que fantasmas, juegos bastante caprichosos de la física y la luz que bien podrían tener ya millones de años muertas pero seguimos viendo. Hay algo siempre fascinante, también, con la obsesión humana de encontrar patrones, formas y figuras en esos fuegos nada fatuos: con un cielo despejado, imaginando por un momento que no hubiera más que la luz de las estrellas, cientos de constelaciones se repartirían por el cielo nocturno. No sólo estamos frente a todos los tiempos cósmicos, sino también los humanos: en el trazo de las constelaciones está la mitología grecolatina, la cosmovisión de pueblos originarios y la historia de la astronomía moderna, y conviven todos en el mismo espacio, la relación que se establece entre ellos (a veces en las mismas coordenadas: las Pléyades, por ejemplo) no sólo nos ayuda entender ese “texto”, sino que lo enriquece más allá de sus individualidades.

No sé por usted, lector, pero yo soy incapaz de reconocer más que dos o tres estrellas y la Cruz del Sur y Orión son las únicas constelaciones que sé ver en el cielo (aunque nunca las podré ver al mismo tiempo); sin embargo, cuando era pequeño y en los viajes en carretera llegaba a darnos la noche, comenzaba a trazar figuras que hicieran más mío ese terreno que, apenas reconocido, se quedaba atrás: caritas sonrientes, casas, muñecos de palitos llenaron muchos viajes que parecían eternos, espacios desconocidos fueron míos por un par de horas antes de ser devorados por el halo naranja de la ciudad. Y de la misma forma en la que leía el cielo, fue la manera en la que hago míos los libros propios —sí, cometo ese terrible crimen, para muchos, de escribir en ellos—: trazo líneas, dibujo estrellas, planteo mapas de lectura. Nos “enfrentamos” al texto como nos enfrentamos, ciudadanos, al cielo nocturno, y tenemos que, de alguna forma, hacerlo propio; este ejercicio de apropiación y personalización del espacio (material, semántico y simbólico) tiene que partir del terreno conocido, de todos los tiempos humanos en y desde los que leemos, en y desde cada una de las experiencias personales que nos han configurado como lectores de otros cielos. Me aproximé en esta tesis a Reyes como, de niño, lo hacía

con el cielo estrellado, al mismo tiempo consciente de su enormidad y de mi nece(sí)dad de (re)hacer
mío un espacio inabarcable, o, en palabras de Didi Huberman:

Si la imaginación —ese trabajo productor de imágenes para el pensamiento— nos ilumina por el modo en que el Antes reencuentra al Ahora para liberar las constelaciones ricas de Futuro, entonces podemos comprender hasta qué punto es decisivo ese encuentro de tiempos, esta colisión de un presente activo con su pasado reminiscente. (2012: 47)

Esta tesis, mi constelación alfonsina, está centrada en el lector, en el esfuerzo de Reyes —desde el verso y desde los “márgenes” del libro (y desde su actuar dentro del campo cultural en el que siempre se leyó a sí mismo como periférico)— por establecer un diálogo constante con quien fuera que se acercara a su poesía: desde la edición de la *Constancia poética* hasta cómo ciertos motivos (sé que se me escaparon tantos y tantos por entre los dedos) se entrelazan para construir una plataforma versal desde la que se esboce un discurso poético, político y estético que, de nuevo, depende de la reconstrucción del lector, de su propio proceso de interpretación y apropiación. Esta “facilidad” que se le achaca constantemente al verso alfonsino, no es sino un ejercicio crítico (tal como es *El deslinde* o la *Historia documental de mis libros*) que re-elabora y se apropia —o habría que decir que, más bien, se desapropia— de la tradición rítmica y métrica hispánica, que trabaja los temas y los simbolismos sempiternos de la española y occidental completa para construirla desde el terreno latinoamericano, Reyes no escribe (no versa) *para* América Latina, sino *desde* ella: al no jugar a dicotomías las cancela, el que sonrío no puede ser el amo, ni Calibán despreciando el lenguaje de Próspero: es quien reconoce la sonrisa, es uno mismo desde sí mismo:

¡Ay, Salambó, Salambona,
ya probé de tu persona!

Alianza del mito ibérico
y el mito cartaginés,
tienes el gusto del mar,
tan antiguo como es.
Sabes a fiesta marina,

a trirreme y a bajel.
Sabes a la *Odisea*,
sabes a Jerusalén.
Sabes a toda la historia,
tan antigua como es.
Sabes a luna y a sol,
cometa y eclipse, pues
sabes a la astrología,
tan antigua como es.
Sabes a doctrina oculta
y a revelación tal vez.
Sabes al abecedario,
tan antiguo como es.
Sabes a vida y a muerte,
y a gloria y a infierno, amén. (X: 158)

Estos ejes de transmisión simbólica no ocurren dentro de la poesía alfonsina como caminos explícitos: incluso las redes de socialización que, de puño y letra de Reyes, se presentan en los poemas, se construyen como juegos intertextuales que (de vez en vez) parecieran caer dentro del juego personal de la anécdota compartida, como “Norah jugando a las estrellas”, o en los deseos frustrados por la muerte (“A la memoria de Ricardo Güiraldes”), son esas *otras* redes que no se hacen explícitas las que impactan más, las que requieren del lector para constituirse, para construirse. Lo que entendemos, hoy, como “poesía comprometida” no es lo que escribe Reyes, incluso al escribirlo siento que no hago más que declarar lo obvio, pero es necesario hacerlo visible: Reyes no es un poeta “comprometido”, pero tampoco se “encierra en una torre de marfil”, ese mero concepto no existe, dice Reyes, dentro de la conformación de la inteligencia americana. Desde sus obsesiones críticas (Goethe, Sófocles, Mallarmé) hasta su trabajo poético, el trabajo vertido en el lector es, ya por sí mismo, una toma de postura ética y poética, es una postura que nunca explicita, pues confía en su lector, es una postura que se tiene que construir desde el lector. No son migajas ni pistas a lo largo de las *Obras completas*, sino es la experiencia literaria de nosotros lectores, es la ancilaridad de su propio trabajo —para no dejar de lado su terminología crítica— lo que configura ese *otro* discurso, esas *otras* preguntas que buscan replantear lo que entendemos por trabajo literario, por literatura y por identidad (nacional, transnacional,

latinoamericana...); ¿qué puede hacer un lector con “Ángeles” o “Consagración” o “Visita del Parnaso”? Beatriz Sarlo escribe lo siguiente de la literatura prologuística borgiana, que bien podría ser tomado para la alfonsina toda (el lector cambiará, lo sé, las menciones al porteño por Reyes y Argentina por México):

No hay en Borges una teoría de lo “menor” como encontramos en Deleuze. Más bien hay la construcción de un lugar lateral desde donde sea posible la escritura en un país “menor” y marginal como es la Argentina. En este movimiento, Borges encara un conflicto doble: cómo se escribe literatura, cómo se habla de literatura, por una parte; qué son estas prácticas en una nación secundaria, colocada en las orillas de occidente. Borges diseña un lugar “menor” en una lengua y una tradición literaria “mayores”: de ahí su carácter profundamente transgresor, que no deviene de sus ideas políticas, sociales o morales, sino de sus posiciones literarias. (2007: 174)

Regreso a “Consagración”: la poesía, la literatura completa, se mantiene viva, para Reyes, a partir de ser un elemento asible y en constante diálogo, a partir de construirse, reconstruirse y reformularse con cada lector que participe de ella: el verso no es tal por las sílaba, por la rima o el verso, sino por el diálogo con el lector, así, la poesía —la obra, el poema, el escritor, la corriente literaria— que, como apunta Lefebvre, se considera acriticamente obra de arte automáticamente pierde su capacidad de juego, pierde su propia flexibilidad:

Hoy te adornan las sandalias
que aplastas con el talón;
te adoran los candeleros
que tiemblan en el salón,

y hasta la forma del aire
en el hueco que dejaste,
donde se cuajó tu vida
para siempre.

Ya no corres ni te vas:
te matamos, te maté. (X: 134)

Podemos ver la bóveda nocturna como un mapa, con estrellas y constelaciones ya trazadas que no pueden admitir cambio alguno: sí, los mitos que las dibujaron (la muerte de Quirón, el escape de las Pléyades, Cástor y Helena y Pólux y Clitemnestra naciendo de los huevos dejados por el cisne Leda)

pueden ser siempre reconstruidos en una noche clara y nuestros ojos tendrían que acostumbrarse a ver sólo esas estrellas en el cielo y no habría nada malo con ello, incluso podríamos encontrar el norte y nuestro camino por las rutas marinas. O podríamos ser un niño pequeño que quiere apropiarse, por un momento, de ese mismo cielo que desconoce; las estrellas, entonces, por y desde ellas mismas nos contarían qué es ser una. Los avatares de la rima y el verso no son otros más que nuestro juego interpretativo, de nosotros, lectores, depende la voz que dejemos que tengan las estrellas:

—Y vosotras, a soñar
sin decir palabra,
que las estrellas nacieron
para estar calladas. (X: 134)

EPÍLOGO

Pero la nostalgia no es siempre nostalgia de un pretérito. Existen lugares que nos producen nostalgia por adelantado. Lugares que sabemos perdidos en cuanto los encontramos; lugares en donde nos sabemos más felices de lo que jamás seremos después. En estos parajes el alma se desdobra como en un simulacro voluntario para mirar su presente en retrospectiva. Como un ojo que se mira a sí mismo mirar desde un después, el ojo mira de lejos su presente y lo anhela.
Valeria Luiselli, *Papeles falsos*

What, then, is a right? What ought universality to be? How do we understand what it is to be a 'human'? The point is not then to answer this questions, but to permit them an opening, to provoke a political discourse that sustains the questions and shows how unknowing any democracy must be about its future. That universality is not speakable outside of a cultural language, but its articulation does not imply that an adequate language is available. It means only that an adequate language is available. It means only that when we speak its name, we do not escape our language, although we can —and we must— push the limits.
Judith Butler, *Precarious life*

Las oportunidades que tenemos, desde el trabajo académico, de alzar la voz, de generar cambios sociales desde nuestras disciplinas y trabajo de investigación y análisis se antojan pocas: el trabajo académico, pareciera, *tiene que* estar no sólo ajeno sino abiertamente desfasado del ritmo y el avance (y las crisis y necesidades) de la sociedad en y desde la que genera su propio discurso crítico. De nuevo: pareciera. La lógica de producción con la que se miden los “avances” de los posgrados en una institución como nuestra *alma mater* —que, al final del día, es la misma con la que son medidos todos por organismos centralizados como el CONACyT— obliga a directivos, burócratas y alguno que otro profesor a hablar de la “urgencia” de poner a trabajar a las humanidades para alcanzar las cantidades, los números, las patentes, de otros posgrados como los de ciencias exactas o sociales. Esta exigencia imprime la, aquí no entrecomillada, urgencia (perdone el lector la rima y reiteración internas) que provoca que los trabajos críticos de largo aliento que producimos los estudiantes sean, las más de las veces, superfluos y meros trámites, pues más que el análisis o la pertinencia de éstos, lo importante es que se cumpla con fechas límites, lo que da como resultado que las tesis que mayormente se produzcan sean otro texto más que analiza las peculiaridades de una pequeña parte de un libro de un autor desde cierto marco teórico. Sí, las tesis en general son eso, pero en la coyuntura en y desde la que pensamos, el trabajo crítico de las humanidades debe de exigirnos (tenemos que exigirnos) un trabajo más profundo, *otra* forma de pensar la academia, sus productos y su impacto.

En una tesis ya de por sí extensa como esta, la añadidura de un epílogo parece un desvarío e, incluso, un mero engolosinamiento mío. Y puede que sea sólo eso, no tengo cómo negarlo, quizá lo único que puedo hacer es justificarlo: creo necesario un espacio que no sea completamente “académico” —como el cuerpo de la tesis— ni absolutamente personal —como la dedicatoria y los agradecimientos— para hacer explícita, no una postura política ni una serie de “buenos deseos” estrictamente personales sobre el quehacer académico, sino una serie de preguntas sobre el contexto

desde el que escribí esta tesis, preguntas que fueron apareciendo conforme leía a Alfonso Reyes, conforme lo que iba (y está) ocurriendo en este país, en esta ciudad, en nuestro mismo posgrado y en la universidad se hacía inevitable, iba y va pareciendo más y más inescapable. Creo en el trabajo académico como impulsor de cambios —si no, no habría cursado la maestría—, creo que, además de la acción directa, hay muchas formas de construir un discurso, una actitud y una postura frente a las políticas públicas y al sistema económico que rigen las normas a través y a pesar de las cuales estamos y somos en este mundo. Considero urgente replantearnos desde dónde y cómo pensamos la política, la sociedad y la cultura y la relación que existe entre los tres elementos. No hay respuestas fáciles (y ese es un cliché inevitable). Afortunadamente, la tradición humanista latinoamericana es amplia, rica y dinámica, quienes escribimos desde donde lo hacemos no construimos *ex nihilo*, pues nada aparece de la nada, y tendría que ser a partir de esa tradición, de las prácticas culturales que analizamos y en las que nos relacionamos, de la producción simbólica que leemos y la que producimos y, meramente (mejor lo entrecomillo: “meramente”), desde nuestro lugar de enunciación, que *debemos* cuestionarnos constantemente sobre no la “valía” o “necesidad” de nuestra propia producción crítica —que sería, al fin y al cabo, un mero acto de onanismo—, sino sobre la función que un producto como éste, mi propia tesis, tiene en el contexto desde el que escribo. Hago propias las palabras de Ignacio Sánchez Prado:

El problema con la idea de “intelectual” es que supone que la obra individual de una persona genial puede resultar en cambios concretos en un ámbito político preciso, lo cual ha sucedido solo rara vez, y en general es una fantasía arrogante o ingenua. Más bien, los cambios culturales son cambios colectivos, y el compromiso de una persona tiene más sentido como parte de esfuerzos varios que con el tiempo se filtran, dialogan y contribuyen a posibilitar el cambio social. Puede ser que este esfuerzo esté dirigido a la crítica de las estructuras de poder material o simbólico o a la imaginación de alternativas políticas, culturales y estéticas. La cultura que tiene efectos reales en la política no es sino el punto de llegada de una larga genealogía de prácticas e ideas que se cristalizan en cambios sociales o en obras decisivas. (“El estado de la cultura, 10. Ignacio Sánchez Prado”, *Horizontal*, 13.05.15/10.06.15)

Querámoslo o no, el mero hecho de cursar un posgrado nos incluye dentro de un fragmento de la sociedad que se ha beneficiado del status quo actual; querámoslo o no, tenemos que, a partir de hacer

evidente esto, repensar la posición política y social desde la que hablamos, los mecanismos desde los que articulamos un discurso crítico hacia la producción simbólica y la relación de poderes entre mercados, también, simbólicos. Como apunta Sánchez Prado en la cita anterior, nuestra posición dentro del devenir político no es visible, como técnicamente no lo es la de nadie: el discurso de las grandes personalidades generando grandes cambios desde sus imponentes tribunas no es ni funcional ni efectivo, ni siquiera —si nos consideramos críticos culturales lo deberíamos de saber— real, como tampoco el lugar común del trabajo académico como algo que, para producir cambios sociales, tiene que “salir” del claustro universitario.

Es fácil mantener dicotomías, etiquetas que clasifican y organizan en categorías inalterables. La academia no está “fuera” de la sociedad, ni su producción le es ajena, ni siquiera la “sociedad” es un ente homogéneo y volitivo. Sí, hay críticos y académicos que se consideran fuera de la sociedad y ejercen un juicio fácil, simplón y meramente clasista, sí los hay, pero, afortunadamente, se van convirtiendo de a poco en excepciones. El trabajo académico no “sale”, porque ya está en la sociedad, ¿se *tiene que* hacer visible?, probablemente, pero, en una sociedad como la mexicana, hay muchas pero muchas cosas más que se *tienen que* hacer antes de que nos comencemos a preocupar porque la crítica literaria y cultural sea más visible, quizá nuestro trabajo, quizá nuestro lugar de enunciación se legitime si ejercemos una verdadera y profunda autocrítica de nuestro propio trabajo no como validadores de producción, de valores y de afectos simbólicos, sino como co-constructores de una forma más de ver e interpretar y criticar las estructuras de poder por las que y a pesar de las que gira la sociedad hoy. Quisiera creer que esta tesis y mi propio trabajo docente se enfilan más hacia esa forma de leer, interpretar e intervenir en la sociedad, esta tesis y ese trabajo les deben mucho al trabajo de compañeros y amigos que están completamente involucrados en el intenso esfuerzo de imaginar y producir una *otra* forma de construir y pensar la sociedad, compañeros y amigos como Rafael Mondragón en su incesante

trabajo de formación de comunidades de lectura crítica, como Roberto Cruz Arzabal y su pléyade de proyectos encaminados a repensar los *otros* caminos de la literatura, pero ya no hay que seguir extendiendo la tesis, sigo.

Cuando en 1917, Alfonso Reyes escribió “Los desaparecidos”, dentro de *El suicida*, me resulta imposible creer que siquiera por un momento le cruzara por la cabeza el giro semántico que esa misma palabra tendría casi cien años después. Entonces, Reyes escribía sobre desaparecidos voluntarios: gente que, sin pensarlo dos veces *decidía* desaparecer y lanzarse y hacerse un mundo: “Si el hombre quiere la renovación, es porque no le satisface lo actual: es porque, en el fondo, protesta, sonrío. Su arma de renovación es la libertad.” (*III*: 248) Hoy, la palabra y el acto de “desaparecer” se incluyen dentro de uno de los momentos más oscuros y complejos de, por lo menos, los últimos cien años: la violencia que se ejerce desde un Estado que ha perdido fronteras con el “crimen organizado”, las necro/narcopolíticas actuales que alimentan y alientan la fuerza de un sistema político-económico que cobra en sangre su permanencia. Entonces, Reyes —un “desaparecido” que tampoco salió muy voluntariamente de su tierra— propone una lectura de las migraciones como una herramienta para entender el movimiento, los cambios y (lo deja entredicho) el malentendido “progreso” occidental; ahora, esas migraciones forman parte de un sistema demasiado grande como para leerlo en sí mismo, aislando el “episodio” mexicano; escribe John Gibler en *Morir en México*: “¿y si los negocios de las drogas ilegales no son una amenaza al Estado y al capitalismo, sino una poderosa y encubierta fuente de vida? Si estamos de acuerdo en buscar la forma de acabar con la brutalidad aberrante de la narcoguerra, ¿no deberíamos analizar seriamente el hecho de que los Estados y los mercados del capital se benefician tan tremendamente con esa guerra?” (200) Estos desaparecidos —de ninguna manera voluntarios—, cuyo número se acerca, en este 2016, a los treinta mil, hoy no son casos aislados ni tampoco, como bien argumenta Gibler, corresponden a la narrativa oficial, que acusa a muertos y desaparecidos de formar

parte, aunque sea colateralmente, del “crimen organizado”: son periodistas, normalistas, disidentes políticos, gente que estuvo donde y cuando no debía... estos “nuevos” desaparecidos ni siquiera pueden equipararse con los que, durante las dictaduras militares sudamericanas, eran apresados y borrados de todo plano del recuerdo (o eso creyeron los genocidas), pues no es un Estado monolítico el que se encarga de su desaparición. Estos desaparecidos están siempre, en todos lados y nadie los puede tomar, nadie tiene los medios para hacerlos aparecer más que en la memoria y, a través de ella, en la vida diaria sin su cuerpo y sin ellos. Estos desaparecidos son los “indóviles”, como les nombra Cristina Rivera Garza, son desde quienes tenemos que escribir, desde quienes tenemos que replantearnos nuestra relación no con el Estado ni con la violencia que de él emana, sino nuestra relación con nosotros mismos y nuestro trabajo: es en y desde la comunidad, desde la memoria colectiva que tenemos, hoy, que replantearnos nuestro lugar en esta sociedad cimbrada, desmoronada, pero nunca desmemoriada: “Frente a lo que desaparece: lo que no desaparece.” (Sara Uribe: 46)

HEMEROBIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA LÓPEZ, Jorge Antonio. *Más allá de la marginación, existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana: un estudio de Enrique González Rojo*. Tesis de maestría en Letras. Facultad de Filosofía y Letras, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ El autor, 2010
- NEUBAUER, Cecilia Guadalupe. *Redes intelectuales latinoamericanas: Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña en Argentina*. Tesis de maestría en Historia. Facultad de Filosofía y Letras, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ La autora, 2014

HEMEROGRAFÍA

- ARAMBURU, Julio, “Alfonso Reyes (con retrato de Moreno Villa)”, en *Nosotros*, año XXI, t. LVIII, n. 217 (junio, 1927). Buenos Aires, pp. 357-63
- BARBA MARTÍN, José. “Apuntes para una teoría poética de Alfonso Reyes en el contexto de sus contemporáneos”, en *Estudio*, núm. 94, vol. VIII (otoño, 2010). México. pp. 7-43
- CASTAÑÓN, Adolfo, “Pedro Henríquez Ureña. Una pasión sacrificial”, en *Revista de la Universidad de México*. Nueva época, núm. 101 (julio, 2012). México, pp. 45-48
- CORNEJO POLAR, Antonio, “La literatura peruana: totalidad contradictoria”, discurso de incorporación del académico Don Antonio Cornejo Polar a la Academia Peruana de la Lengua, sesión pública del 27 de mayo de 1982. [<https://es.scribd.com/doc/8339230/Antonio-Cornejo-Polar-La-Literatura-Peruana-Totalidad-Contradictoria>, 5.12.2014]
- CORREA LAGUNA, Francisco, “Canon nacional, circulación literaria y estrategias de socialización en la narrativa mexicana contemporánea: las óperas primas de Daniel Sada y Juan Villoro”, ponencia leída en el Congreso Internacional del Latin American Studies Association, Nueva York: 27-30 de mayo de 2016. [https://www.academia.edu/25779039/Canon_nacional_circulaci3n_literaria_y_estrategias_de_socializaci3n_en_la_narrativa_mexicana_contempor3nea_las_3peras_primas_de_Daniel_Sada_y_Juan_Villoro, 2.6.2016]
- DÍAZ ARCINIEGA, “Para fundar una tradición. Una propuesta de Alfonso Reyes”, en *Literatura Mexicana*, núm. XXII.2, 2011. México, pp. 121-40
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, “Jóvenes maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 27 (1998), pp. 275-96
- GONZÁLEZ BENALDO DE QUIRÓS, Pilar, “Sociabilidad y opinión pública en Buenos Aires (1821-1852)”, en *Historia Contemporánea*, núm. 27 (2003). País Vasco, pp. 663-94
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, “Reseña de *Obra poética*. México, FCE, 1952.”, en *Sur*, núm. 226 (enero-febrero, 1954). Buenos Aires, pp. 79-83
- GUILLÉN, Claudio, “De influencia y convenciones”, en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Nº 2, 1979. pp. 87-97
- KOZEL, Andrés, “La idea de América en el historicismo mexicano. Notas de una investigación”, en *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos* (2008-9, vol. 3). México, pp. 99-112
- LOERA Y CHÁVEZ, Rafael, “La poesía mexicana contemporánea”, en *Nosotros* n. 213, año XXI (febrero 1927). Buenos Aires
- MARIANI, Roberto, “Un arbitrario apunte sobre A. Reyes”, en *Proa* núm. 3 (octubre 1924). Buenos Aires, pp. 57-60
- MERLÍN, Alejandro, “Contra la tesis”, en *Tierra Adentro* (12.05.2015/16.05.2015) [<http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/contras-tesis/>]
- PACHECO, José Emilio, “La obra poética de Alfonso Reyes no tiene aliados ni continuadores: JEP”, *La Jornada*, 23 de julio 2009
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio, “El ‘Culto a Mallarmé’ de Alfonso Reyes: la poesía moderna y la lengua de la polis”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXIX, núm. 78 (segundo semestre de 2011). Lima-Boston, pp. 11-29
- , “El estado de la cultura 10. Ignacio Sánchez Prado”, en *Horizontal* (13.05.2015/06.10.2015), [<http://horizontal.mx/el-estado-de-la-cultura-10-ignacio-sanchez-prado/>]

- SARLO, Beatriz, “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”, en *Punto de Vista*, 17 (abril-junio, 1983). Buenos Aires, pp. 10-2
- S/F, “Verso y prosa de Alfonso Reyes”, en *Martín Fierro*, núm 42 (10 de julio 1927)
- SHULER, Esther Elise, “La poesía de Eugenio Florit”, en *Revista Iberoamericana*, vol. VIII, núm. 56 (julio-diciembre, 1944). Pittsburgh, pp. 301-24
- SOTO, Luis Emilio, “Reseña de *El deslinde; Prolegómenos a la teoría literaria*. México: El Colegio de México, 1944”, en *Sur*, núm. 124 (febrero, 1945). Buenos Aires, pp. 75-81
- STANTON, Anthony, “Poesía y poética en Alfonso Reyes”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII (1989), núm. 2. pp. 621-42
- VV. AA., “Nuestra demostración a Alfonso Reyes”, *Nosotros* año XXI, t. LVIII, n. 221 (octubre, 1927). Buenos Aires
- VILLAURRUTIA, Xavier, “Los caminos de Alfonso Reyes”, en *Proa*, núm. 10 (mayo de 1925). Buenos Aires, pp. 3-9
- VITAL, Alberto, “Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet”, *Literatura Mexicana*, vol. XXII, núm. 1, 2011. México, pp. 159-188
- ROBB, James Willis, “Alfonso Reyes y Eugenio Florit: de poeta a poeta”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LII, núm. 137 (octubre-diciembre, 1986). Pittsburgh, pp. 1015-41
- ZAID, Gabriel, “López Velarde ateneísta”, *Vuelta*, no. 179 (noviembre de 1991). México, pp. 15-25

BIBLIOGRAFÍA

- AGULHON, Maurice. *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810.1848*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009
- ALTAMIRANO, Carlos/ Beatriz Sarlo. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1980
- , *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983
- (dir), *Historia de los intelectuales en América Latina, tomo II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz (Conocimiento, 2052), 2013
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections*. Nueva York: Schocken Books, 2007
- , *Denkbilder. Epifanías en viajes* (ed. y selec. Adriana Mancini). Buenos Aires: El Cuenco de plata (teoría y ensayo), 2011
- , *El libro de los Pasajes* (ed. Rolf Tiedemann). Madrid: Akal, 2013
- , *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Buenos Aires: Amorrortu (Nómadas), 2013
- , *Baudelaire* (ed. José Manuel Cuesta Abad). Madrid: Abada Editores, 2014
- , *Walter Benjamin’s Archive*. Londres: Verso, 2015
- BOOTH, Wayne C. *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica (Lengua y estudios literarios), 2005
- BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”, en Marc Barbut, et al. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1971
- , *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995
- , *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Tucumán: Montessor (Jungla simbólica), 2002
- , *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009
- , *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012
- BUTLER, Judith, Ernesto LACLAU, Slavoj ŽIŽEK. *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*. Londres: Verso (Radical Thinkers), 2000
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (comp.) *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco/Libros, 1999
- CANFORA, Luciano. *La historia falsa y otros escritos*. Madrid: Capital Swing, 2013
- CARBALLO, Emmanuel. *Ensayos selectos* (ed. Juan Domingo Argüelles). México: Universidad Nacional Autónoma de México (Poemas y ensayos), 2004
- CARRIÓN, Ulises. *El arte correo y el gran monstruo. Archivo Carrión II*. México: Tumbona, 2013
- CHARTIER, Roger. *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz (Conocimiento), 2006

- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad de las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana editores, 2003
- _____, *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989
- CORRAL, Rose y Anthony STANTON (eds.). *Proa. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/ Fundación Internacional “Jorge Luis Borges”, 2011
- CUESTA, Jorge (comp.). *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: Contemporáneos, 1928
- _____, *Antología de la poesía mexicana moderna*, ed. Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1998
- _____, *OBRAS I, II* (ed. Mario Capistrán / Luis Mario Schneider). México: Ediciones del equilibrista, 1994
- CULEBRO, Roberto (coord.). *Facciones. Ensayos sobre Alfonso Reyes*. Xalapa: Universidad Veracruzana (Biblioteca Digital de Humanidades, 13), 2012
- CULLER, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Londres: Harvard University Press, 2015
- CURIEL, Fernando. *El cielo no se abre. Semblanza documental de Alfonso Reyes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ El Colegio Nacional. 1995
- _____, *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Ediciones especiales, 11), 1999
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011
- _____, *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada editores, 2012
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo (Colección filológica), 1985
- DOMÍNGUEZ MICHEL, Christopher. *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. México: Era, 1999
- DORRA, Raúl. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981
- ENRÍQUEZ PEREA, Alberto (ed.). *A vuelta de correo. Correspondencia Héctor Pérez Martínez/ Alfonso Reyes (1932-1947)*. México: El Colegio de México / Gobierno del Estado de Campeche, 2006
- FUENTES, Diana y Rafael MONDRAGÓN (eds.). *Pensar crítico y crítica del pensar. Coordinadas de una generación*. México: Yod Estudio/ Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México (Cuadernos de consideraciones), 2014
- FRANCO, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Madrid: Debate, 2003
- GAOS, José. *En torno a la filosofía mexicana*. México: Porrúa y Obregón (México y lo mexicano, 7), 1952
- GARCÍA, Carlos (ed.). *Discreta efusión, Alfonso Reyes-Jorge Luis Borges, 1923-1959, Correspondencia y crónica de una amistad*. Buenos Aires: Iberoamericana/Vervuert (Correspondencias del Plata, 1), 2010
- GENETTE, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001
- GIBLER, John. *Morir en México*. Oaxaca de Juárez: Sur+, 2012
- GIDE, André. *La pasión moral (ensayos escogidos)* (ed. Glenn Gallardo). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana. *Antologías poéticas en México*. México: Praxis, 1996
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique. *Poemas de ayer y de hoy*. México: Andrés Botas e hijo, 1926
- _____, *Los cien mejores poemas* (ed. Antonio Castro Leal). México: Aguilar (Biblioteca de iniciación americana), 1970
- _____, *Antología de su obra poética* (ed. Jaime Torres Bodet). México: Fondo de Cultura Económica (Colección popular, 101), 1971
- _____, *Poesía II* (ed. Armando Cámara Rosado). México: El Colegio Nacional, 1995
- _____, *Prosa I*. (ed. Armando Cámara Rosado) México: El Colegio Nacional, 2002
- _____/ Alfonso Reyes. *El tiempo de los patriarcas. Epistolario 1909-1952* (ed. Leonardo Martínez Carrizales). México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2002
- GOROSTIZA, Celestino. *Teatro completo (1904-1967)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Juárez Autónoma de Tabasco / Casa Juan Pablos, 2004
- GOROSTIZA, José. *Poesía y poética* (ed. Edelmira Ramírez). Madrid: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caribes et Africaine du XX^e Siècle / Fondo de Cultura Económica (Archivos, 12), 1996
- _____, *Poesía y prosa* (ed. Miguel Capistrán / Jaime Labastida). México: Siglo XXI, 2007

- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Crítica (Filología), 1985
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Cuestiones*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra firme), 1994
- , *Pensamiento hispanoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (El Estudio), 2006
- , *Ensayos sobre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña*. México: El Colegio de México, 2014
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura y vida nacional* (ed. Guillermo David). Buenos Aires: Las Cuarenta (Mitma), 2009
- GRAMUGLIO, María Teresa. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013
- GRAVES, Robert. *The Greek Myths*. Nueva York: Penguin Books, 2012
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid: Junta para la ampliación de estudios e investigaciones científicas/ Centro de Estudios Históricos, 1920
- , *Ensayos* (ed. José Luis Abellán / Ana María Barrenechea). Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX^e Siècle / Fondo de Cultura Económica (Archivos, 35), 1998
- , *Obra crítica*. México: Fondo de Cultura Económica (Biblioteca americana), 2001
- / Alfonso Reyes. *Correspondencia 1907-1914* (ed. José Luis Martínez). México: Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana), 2004
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Antología poética* (ed. Antonio Colinas). Madrid: Alianza (El libro de bolsillo, 5051), 2009
- JITRIK, Noé. *El balcón barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988
- KILBERT, Declan. *La invención de Irlanda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora (el otro lado/ensayo), 2006
- KRAUZE, Enrique. *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*. México: Siglo XXI, 1976
- La Falange, Revista de Cultura Latina* (ed. facsímil). México: Fondo de Cultura Económica (Revistas de literatura mexicana), 1980.
- LANDA, Josu. *Canon City*. México: Afínita (Colección Ensemble), 2010
- LEFEVRE, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing (Entrelíneas), 2013
- LEVINE, Caroline. *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Nueva Jersey: Princetone University Press, 2015
- LLEDÓ, Emilio. *La memoria del logos. Estudio sobre el diálogo platónico*. Madrid: Taurus, 1984
- LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Obra poética* (ed. José Luis Martínez). Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX^e Siècle / Fondo de Cultura Económica (Archivos, 36), 1998
- MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura mexicana del s. XX (1910-1949)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas mexicanas), 2001
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Estudios sobre lírica medieval*. Madrid: Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2014
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española*. Nueva York: Las Américas Publishing C^o, 1966
- O’GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica (Biblioteca universitaria de bolsillo), 2006
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. *Obras en prosa* (ed. Lourdes Franco Bagnouls). México: Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva Biblioteca Mexicana, 98), 1988
- , *Epistolario* (ed. Lourdes Franco Bagnouls). México: Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva Biblioteca Mexicana, 134), 1999
- , *Obra poética* (ed. Lourdes Franco Bagnouls). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005
- OVIDIO Jasón, Publio. *Las metamorfosis (dos tomos) (trad. Rubén Bonifaz Nuño)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana), 2008
- OWEN, Gilberto. *Obras* (ed. Josefina Procopio). México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996
- PACHECO, José Emilio (comp.). *Antología del Modernismo (1884-1921)*. México: Era / Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del estudiante universitario, 90-91), 1999
- PANABIÈRE, Louis. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. México: Fondo de Cultura Económica (Vida y pensamiento de México), 1983
- PARAÍSO, Isabel. *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos (Biblioteca románica hispánica, 339), 1985
- PAZ, Octavio. “Alfonso Reyes, el jinete del aire”, en *Puertas al campo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, p. 60

- _____, *Los signos en rotación*. Barcelona: Altaya (Biblioteca de los premios Nobel, 37), 1995
- _____, *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2006
- PINEDA FRANCO, Adela/ Ignacio SÁNCHEZ PRADO (eds.). *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/ Universidad de Pittsburgh (Críticas), 2004
- PIÑERA, Virgilio. *La isla en peso. Obra poética*. Barcelona: Tusquets editores (Marginales, 187), 2000
- POPOVICH KARIC, Pol, Fidel CHÁVEZ PÉREZ (coords.). *Alfonso Reyes: perspectivas críticas*. México: Plaza y Valdés / Tecnológico de Monterrey, 2004
- PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*. México: Alianza Editorial (El libro de bolsillo, 22), 1997
- QUINTANILLA, Susana. *Nosotros. La juventud del Ateneo de México*. México: Tusquets / Fundación Azteca (Tiempo de memoria), 2008
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego (contracorriente), 2008
- RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Londres: Verso, 2011
- RANGEL GUERRA, Alfonso. *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*. México: El Colegio de México, 1989
- ____ (dir.), *Páginas sobre Alfonso Reyes*. México: El Colegio Nacional, 1996
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960
- REYES, Alfonso. *Cortesía 1909-1947*. México: Cvltvra, 1948
- _____, *Minuta*. México: Halcyon, 1935
- _____, *Homero en Cuernavaca: recreo en varias voces*. México: Bajo el signo de Absido, 1949
- _____, *Obras completas I. Cuestiones estéticas, Capítulos de literatura mexicana, Varia*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996
- _____, *Obras completas II. Visión de Anáhuac, Las vísperas de España, Calendario*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2010
- _____, *Obras completas III. El plano oblicuo, El cazador, El suicida, Aquellos días, Retratos reales e imaginarios*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996
- _____, *Obras completas V. Historia de un siglo, Las mesas de plomo*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1980
- _____, *Obras completas VI. Capítulos de literatura española, De un autor censurado en el "Quijote", Páginas adicionales*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1957
- _____, *Obras completas VII. Cuestiones gongorinas, Tres alcances a Góngora, Varia, Entre libros, Páginas adicionales*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996
- _____, *Obras completas IX. Norte y sur, Los trabajos y los días, História natural das Laranjeiras*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996
- _____, *Obras completas X. Constancia poética*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996
- _____, *Obras completas XI. Última Tule, Tentativas y orientaciones, No hay tal lugar...* México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1997
- _____, *Obras completas XIV. La experiencia literaria, Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1997
- _____, *Obras completas XVI. Religión griega, Mitología griega*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1989
- _____, *Obras completas XVII. Los héroes, Junta de sombras*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2000
- _____, *Obras completas XIX. Los poemas homéricos, La Iliada, La afición de Grecia*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2000
- RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. México: Tusquets, 2013
- _____, *Dolerse. Textos desde un país herido*. Oaxaca de Juárez: Sur+, 2015
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. México: Factoría Ediciones (La serpiente emplumada, 19), 2005
- RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl (ed.). *Correspondencia Erich Auerbach-Walter Benjamin (1935-1937)*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge A. (coord.). *Historiografía de la literatura mexicana: ensayos y comentarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. *Anthologos: Poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra, 2007
- SAID, Edward. *Representations of the Intellectual*. Nueva York: Vintage books, 1996

- SALAS, Horacio (ed.). *Revista Martín Fierro 1924-1927: Edición Facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (comp.). *Arqueología del centauro: ensayos sobre Alfonso Reyes*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Tierra adentro, 394), 2009
- , *Intermencías latinoamericanistas. Estudios y ensayos escogidos (2004-2010)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (El Estudio), 2012
- SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (Lengua y estudios literarios), 2013
- SCHNEIDER, Luis Mario. *Ruptura y continuidad: La literatura mexicana en polémica*. México: Fondo de Cultura Económica (Colección popular, 136), 1975
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1991
- SHERIDAN, Guillermo. *México en 1932: La polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica (Vida y pensamiento de México), 1999
- , *Los contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica (Vida y pensamiento de México), 2003
- SULLÀ, Enric (comp.). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros (Serie Lecturas), 1998
- TABLADA, José Juan. *Obras I. Poesía* (ed. Héctor Valdés). México: Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva biblioteca mexicana, 25), 1971
- , *Obras IV. Diario 1900-1944* (ed. Guillermo Sheridan). México: Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva biblioteca mexicana, 117), 1992
- TORRES BODET, Jaime. *Años contra el tiempo. Memorias*. México: Porrúa, 1969
- , *La victoria sin alas. Memorias*. México: Porrúa, 1970
- , *Obras escogidas*. México: Fondo de Cultura Económica/ El Colegio Nacional, 1995
- , *Tiempo de arena*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 18), 2002
- TORRI, Julio. *Tres libros*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996
- TOUSSAINT, Manuel (comp.). *Antología de poetas modernos de México*. México: Cvltvra, 1920
- UGALDE QUINTANA, Sergio / Ottmar ETTE (eds.). *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Buenos Aires: Iberoamericana / Vervuert (Bibliotheca Ibero-Americana, 162), 2016
- URIBE, Sara. *Antígona González*. Oaxaca de Juárez: Sur+, 2014
- VV. AA. *El Colegio Nacional en el cincuentenario de escritor*. México: El Colegio Nacional, 1956
- VASCONCELOS, José. *La otra raza cósmica* (trad. y ed. Heriberto Yépez). Oaxaca: Almadía (Estuario), 2010
- , *La raza cósmica*. México: Porrúa (Sepan cuántos..., 719), 2012
- VILLADELÁNGEL, Gerardo (ed.). *México en Sur, 1931-1951*. México: Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 2014
- VILLAURRUTIA, Xavier. *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica* (ed. Alí Chumacero / Luis Mario Schneider / Mario Capistrán). México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2006
- VILLENA, Luis Antonio de (selec. y trad.). *Poesía simbolista francesa, antología*. Madrid: Gredos (Universal, 34), 2005
- VIRGILIO. *Eneida* (trad. Aurelio Espinoza Pólit). Madrid: Cátedra (Letras universales, 60), 2006
- VITAL, Alberto. *La cama de Procasto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996
- WEINBERG, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, 2009
- WILLIAMS, Raymond. *Culture and Materialism*. Nueva York: Verso, 2005
- WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass. First and "Dead-bed" Editions* (ed. Karen Karbiener). Nueva York: Barnes & Noble Classics, 2004
- ZAID, Gabriel. *Tres poetas católicos*. México: Océano (El día siguiente), 1997
- , *Antología general* (Ed. Eduardo Mejía). México: Océano (Intemporales), 2004
- , *Leer poesía*. México: Debolsillo, 2009
- ŽIŽEK, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Público (Biblioteca Pensamiento Crítico), 2010
- , *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 2012
- , *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós (Contextos Ideas), 2013
- , *Acontecimiento*. México: Sexto piso, 2014

- BUTLER, Judith. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso, 2004
- CHAMBERS, Aiden. *Dime*. México: Fondo de Cultura Económica (Espacios para la lectura), 2012
- FERNÁNDEZ, Macedonio. “Prólogo a la *Novela de la Eterna*”, en *Libra*, 1 (invierno, 1929). Buenos Aires, pp. 38-9
- FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge. *Si en otro mundo todavía. Antología personal*. Oaxaca de Juárez: Almadía/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Poesía), 2012
- FUENTES, Diana y Rafael Mondragón (eds.). *Pensar crítico y crítica del pensar. Coordenadas de una generación*. México: Yod Estudio/ Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México (Cuadernos de consideraciones), 2014
- KAMETZAIN, Tamara. *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (la lengua/poesía), 2012
- KILBERT, Declan. *La invención de Irlanda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (el otro lado/ensayo), 2006
- LUISELLI, Valeria. *Papeles falsos*. México: Sexto piso, 2015
- REYES, Alfonso. *Obras completas X. Constancia poética*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996
- , *Obras completas XIV. La experiencia literaria, Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1997
- WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass. First and “Dead-bed” Editions* (ed. Karen Karbiener). Nueva York: Barnes & Noble Classics, 2004

Esta tesis se terminó de componer en mayo de 2016 en la Ciudad de México, a 20 meses de la “desaparición” de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa. Como dice Jaime Martínez Luna, en tono similar al de Judith Butler, es urgente reconocer los lazos de dependencia que nos unen a los otros, o como decía Emmanuel Levinas, reconocer que yo solo soy en tanto otro. Entonces, podremos dolernos, condolernos, conardernos, e imaginar que el mundo podría ser radicalmente otro. Vivos se los llevaron. Vivos los queremos.

VIVXS NOS QUEREMOS