







HOMERO EN CUERNAVACA

Alfonso Reyes



Alfonso Reyes

EDICIONES DEL FESTIVAL ALFONSINO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN







HOMERO EN CUERNAVACA

Alfonso Reyes

Estudio preliminar

Arturo Dávila





UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN®

Jesús Ancer Rodríguez
Rector

Rogelio G. Garza Rivera
Secretario General

Rogelio Villarreal Elizondo
Secretario de Extensión y Cultura

Celso José Garza Acuña
Director de Publicaciones

Padre Mier No. 909 poniente, esquina con Vallarta
Centro, Monterrey, Nuevo León, México, C.P. 64000
Teléfono: (52) (81) 8329 4111
Fax: (52) (81) 8329 4095
e-mail: publicaciones@uanl.mx
Página web: www.uanl.mx/publicaciones

Primera edición, 2013

© Alfonso Reyes

© Alicia Reyes

© Arturo Dávila, por el estudio preliminar

© Universidad Autónoma de Nuevo León

ISBN:

Reservados todos los derechos conforme a la ley.
Prohibida la reproducción total y parcial de este texto sin
previa autorización por escrito del autor.

Impreso en Monterrey, México
Printed in Monterrey, Mexico





En la Capilla Alfonsina, ca. 1957.





Dr. Arturo Dávila Sánchez
Department of Foreign Languages, Chair
Laney College, Oakland
adavila@peralta.edu

Department of Ethnic Studies
University of California, Berkeley
orutra@berkeley.edu

Cuidado de la edición: Arturo Dávila y José Garza

Ficha bibliográfica:

A: Arturo Dávila T: Homero en Cuernavaca Ed: 1ª P: [Monterrey México / Berkeley California]: Universidad Autónoma de Nuevo León: Ediciones del Festival Alfonsino, 2013. D: 152 p. 20.3 x 13.3 cm. N: Incluye estudio preliminar y referencias bibliográficas (p. 87-91) ISBN: L: Español S: Reyes, Alfonso 1889-1959 – Poesía – Dávila, Arturo 1958- – Alfonso Reyes – Literatura latinoamericana – Poesía Mexicana F: Libro LCC: PQ7297.R386 H6 2013

- * Una primera versión de “*Homero en Cuernavaca* y la tradición: la ruta vertical de la poesía” apareció en *Alfonso Reyes entre nosotros*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010, pp. 129-179.
- * Las fotografías de Alfonso Reyes se reproducen con el permiso de la Dra. Alicia Reyes de la Capilla Alfonsina. Las imágenes de Elvira Gascón con la autorización del Fondo de Cultura Económica.

Este libro fue impreso con papel libre de ácidos





Agradecimientos

Cada día el trabajo literario es más especializado y necesita la colaboración de muchas personas. Agradezco a la doctora Alicia Reyes y al Ing. Eduardo Mejía por su amabilidad al atender mis llamados a la Capilla Alfonsina en la ciudad de México y por acceder a los permisos de publicación. Al maestro Alfonso Rangel Guerra y Jorge Pedraza Salinas porque pensaron que la reedición de *Homero en Cuernavaca* con un estudio preliminar era un trabajo recomendable. Les doy las gracias por su apoyo y amistad en todo momento. De igual manera, a José Garza, quien desde un principio mostró su entusiasmo por el proyecto. A Margarito Cuéllar, Claudio Tamez y Adrián Ruiz quienes, desde Monterrey, me ayudaron con la logística y consecución de este libro. A Minerva Margarita Villarreal y a José Javier Villarreal, por su continuo interés en mis estudios. Recuerdo con mucho cariño a Elena C. Murray y a Alejandro Parodi (q.e.p.d.) por su hospitalidad en Tequisquiapan durante los meses de investigación. Asimismo, tengo una deuda especial con Gustavo Buenrostro y Eusebio Rodríguez, cuya detallada lectura crítica del estudio preliminar me ayudó a reformular ideas y a afinarlas. A Brinda Mehta, mi esposa, porque revisó las notas del manuscrito y me alentó con sus finos





consejos. Igualmente a mi madre, Susana Sánchez Beguerisse, a mis hermanos y a mi hermana, quienes siempre me han brindado su cariño. Todos ellos (y pido una disculpa a quienes se me olviden) fueron esenciales para la terminación de este trabajo. Les debo los aciertos que el amable lector encuentre en este libro. Los errores pertenecen sólo a mí. Gracias.





ESTUDIO PRELIMINAR







Homero en Cuernavaca y la tradición: la ruta vertical de la poesía

...soy el primero en saber que a muchos paisanos míos les cuesta trabajo considerar el solo valor o “desvalor” literario de mi prosa, y más trabajo todavía el llamarme “poeta”, condición que me reconocen por ahí los insensatos críticos de otros países. “En siendo de Zaragoza, que me llamen lo que quieran”.

Alfonso Reyes (XXIII, 318-319)

Se dice que Alfonso Reyes es uno de los mejores prosistas de la lengua; hay que añadir que esa prosa no sería lo que es si no fuera la prosa de un poeta.

Octavio Paz (II, 32)

En 1951, después de haber sufrido un ataque cardíaco, al cuidado de su amigo el doctor Ignacio Chávez, y “bajo la tienda de oxígeno tan adecuada para buscar saldos a la vida” (XXIII, 324), a instancias de Arnaldo Orfila Reynal, entonces director del FCE, Reyes decidió recopilar su obra poética. Ya desde antes, en el homenaje a su sexagenario en 1949, Anto-





nio Castro Leal lo invitaba a reunir sus poesías en un soneto que acababa con este endecasílabo:

¡Permite a tus abejas dar sus mieles! (325)¹

Más allá de la anécdota literaria, lo cierto es que Reyes, en su afán por labrar su posteridad, lo tenía todo bien planeado y describió cómo sería el tomo X de sus *Obras completas*:

El volumen se llamará *Obra poética: 1906-1952* y constará de unas 460 páginas, en octavo manual, apretadas como un serón de higos prensados. Pero el tipo y la caja han sido tan cuidadosamente medidos que el libro resulta, desde el punto de vista material (ojalá también lo sea en el otro), perfectamente legible. (324)

En este ensayo, nos acercamos a la poesía de Reyes para analizar qué tanto cumplió con su deseo de ser “legible” y qué podemos recuperar de sus líneas poéticas. Hemos escogido la colección de treinta sonetos, *Homero en Cuernavaca* (1948-1951), trabajo realizado al tiempo que traducía los primeros nueve cantos de la *Ilíada*—y parte del X—, producto de “sus horas vigilantes”, como las denominó Medardo Vitier (186), portentoso esfuerzo en el que vertió, según se ufana el mismo Reyes, “5691 hexámetros griegos en 5763 alejandrinos castellanos: un déficit de 72 versos en total” (XIX, 93). Las composiciones poéticas del pequeño libro que lo acompañaron en la aventura de traducción, aunque divertimento para el poeta, contienen un alto grado referencial: implican una relectura cuidadosa de los poemas homéricos, el conocimiento de la mitología griega, los estudios de Reyes sobre el tema helénico, sus visitas al Siglo





de Oro español y, en fin, la vasta obra y biografía del autor. “Lectura de estudio, no de pasatiempo”, según aconsejaba José Moreno Villa (174).

Asimismo, vamos a explorar su *ambigua* relación con los movimientos de vanguardia, ya que, aunque siempre se pronunció en contra de cualquier forma de *ismo*, su afición por Góngora y por Mallarmé lo posicionan de manera más estrecha con los grupos vanguardistas. Adolfo Castañón ha sugerido, con razón, que el Reyes “más moderno y fértil” es “herencia de la escuela filológica pidaliana y de la fiesta vanguardista” (1988, 60), y entre esas dos aguas navega. También quisiéramos señalar sus coincidencias—acaso lejanas y no premeditadas— con “la ética de la forma” de Paul Valéry, idea que subyace en la composición del libro, así como el concepto de “la tradición” de T.S. Eliot, y el “*make it new*” de Ezra Pound, dentro del ámbito de la literatura norteamericana. Finalmente hay que preguntarse, por qué Reyes está leyendo a Homero en Cuernavaca, a qué proyecto literario, a qué Ateneo político se adhiere con esta lectura.



A PESAR DE “la vasta obra alfonsí” en prosa, como la bautizó Ángel José Fernández (VII), Reyes siempre se concibió como poeta. En el prólogo a *Huellas* (1922), que compiló sus trabajos poéticos de 1906 a 1919, expresa: “Yo comencé escribiendo versos, he seguido escribiendo versos, y me propongo seguir escribiéndolos hasta el fin: según va la vida, al paso del alma, sin volver los ojos. Voy de prisa. La noche me aguarda” (s.n.). En su célebre *Antología de*





poesía española e hispanoamericana (1882-1932), publicada en 1934, Federico de Onís situó la poesía de Reyes dentro de la estética del “postmodernismo”, y lo colocó entre 69 poetas cuya obra calificó de “modernismo refrenado” y, más específicamente, “[r]eacción hacia la tradición clásica” (687-736).² Entre los autores de ese último subgrupo se recuerda sobre todo a Enrique Banchs por sus sonetos. Sin embargo, de Onís consideró a este movimiento postmodernista como una vuelta al pasado y un escape:

El postmodernismo (1905-1914) es una reacción conservadora, en primer lugar, del modernismo mismo, que se hace habitual y retórico como toda revolución literaria triunfante, y restauradora de todo lo que en el ardor de la lucha la naciente revolución negó. Esa actitud deja poco margen a la originalidad individual creadora; el poeta que la tiene se refugia en el goce del bien logrado, en la perfección de los pormenores, en la delicadeza de los matices, en el recogimiento interior, en la difícil sencillez, en la desnudez prosaica, en la ironía y el humorismo. Son modos diversos de huir sin lucha y sin esperanza de la imponente obra lírica de la generación anterior en busca de la única originalidad posible dentro de la inevitable dependencia. (“Introducción”, XVIII)

Es interesante notar que ya desde entonces se mencionaba esa actitud “conservadora” y “restauradora” de aquellos poetas que no cabían dentro del modernismo, pero que tampoco se entregaron a los experimentos de la vanguardia. En el caso de Reyes, de Onís lo salva en la nota que introduce los poemas del geomontano y lo instala en una posición inter-





media: “[...] su poesía—varia en temas y forma— se halla equidistante del clasicismo tradicional y el ultramodernismo innovador; la tradición y la modernidad fundidas e indivisas constituyen su esencia” (725). Palabras generosas que siguen dejando a Reyes en una zona intermedia, difícil de clasificar. De hecho, en el índice general de la antología, Reyes quedó entre el “modernista” Enrique González Martínez, quien aconsejaba torcerle “el cuello al cisne [rubendariano] de engañoso plumaje” y asemejarse al “sapiente búho”, y el “ultramodernista” Ramón López Velarde quien, “en verso sincerista” y con “corazón retrógrado”, lamentó el “edén subvertido” bajo “la mutilación de la metralla” revolucionaria, y es hoy el más prestigioso poeta de su generación.³ Sin embargo, nos interesa el juicio de Federico de Onís, ya que vio el intento de Reyes por fundir tradición y modernidad, y que hallaremos años después en *Homero en Cuernavaca*.

La discusión ha sido larga y borrascosa. La crítica de la segunda mitad del siglo xx tuvo dificultad para evaluar su poesía y sólo le dio un lugar preponderante como ensayista. Acaso hay que subrayar un detalle. En Reyes, prosa y poesía se confunden. Francisco Giner de los Ríos señaló esta cualidad con precisión: “creo que Reyes es ante todo poeta, y que todo lo suyo—crítica, pensamiento, historia, relato, ensayo general— está informado directamente por su inteligencia poética y precisamente por ella” (74).⁴ Octavio Paz coincidirá con dicha afirmación: “En su obra, prosa y verso, crítica y creación, se penetran e influyen mutuamente” (II, 32). Lo que realmente sucedió fue que, a partir de los años 20 del siglo pasado, con el avasallador surgimiento de los





ultraístas y surrealistas, en América y en España, y después del triunfo gongorino de la Generación del 27, el verso libre se impuso y las imágenes surgidas del inconsciente se propagaron. Para mediados de siglo, la nomenclatura de poetas había cambiado y muchos modernistas y postmodernistas quedaron en las antologías y en una especie de limbo poético del que, en México, apenas López Velarde ha logrado sobrevivir incólume.

Veamos lo que acontece con Reyes. De acuerdo con Ingemar Düring, su primer libro, *Huellas* (1922), contiene poemas “con ecos de la Arcadia, del Asia griega, y sus elegías del ágil yambo arquiloqueo” (64). Versos felices, bien elaborados, delicados, de rima y métrica clásica que, sin embargo, parecen pertenecer a otra época, no a esos “años locos”—*the Roaring Twenties*—, tan bulliciosos, tan experimentales, tan renovadores. “Tiembra en sus labios un grito helénico”, dice también Düring (64). De algún modo, Reyes nunca abandonó esa posición postmodernista, más cercana a simbolistas y parnasianos decimonónicos, ya que, como escribe Castañón, “desconfía del verbo sonámbulo y del arrebató telúrico”, a la vez que renuncia “a las pirotecnias verbales de la vanguardia” (*Vocación*, s.n.).⁵ Todavía en los años 50, Max Aub, continuaba sin poder ubicarlo en el panorama de la poesía mexicana: “Alfonso Reyes es un poeta clásico, pero no tiene clase dominante a la que dirigirse. Es un desterrado, sin posibilidad de público mexicano, como no sea el pequeñísimo de sus hermanos de letras. Uno de sus poemas más significativos se titulará *el descastado*: el que no tiene casta de la que reclamarse” (255). Lo compara con Juan Valera —¿quién lo recuerda como poeta?— y cita las líneas





de Marcelino Menéndez y Pelayo sobre el escritor egabrense, y las adjudica al regiomontano: “El más culto, el más helénico, el más regocijado, y delicioso de nuestros prosistas amenos y el más clásico, o más bien el único clásico de nuestros poetas” (268). Fina comparación de Max Aub que coloca a Reyes como a un poeta *sui generis*, alejado de “las escuelas irracionalistas que triunfan en Europa entre las dos guerras”, y que tampoco “se dejará llevar por el desbordamiento ‘suramericano’ [sic]” (252). Su amor por Grecia lo define y le da razón del mundo. Reyes, así, queda como poeta “clásico” por “su gusto por la lógica tradicional” (252). Sin embargo, en la historia de la poesía mexicana del siglo xx se le ha relegado. Se le considera como un gran prosista; como poeta, se le cuestiona. En su reticencia a lo ultramoderno, a lo experimental, en su apego a la tradición, a los saberes metropolitanos y a la “civilización” grecolatina está su condena pero también su salvación, como trataremos de probar en este ensayo.⁶





“Grecia” es un modo de hablar, es un lenguaje cuya ventaja es ser universalmente comprensible y, además, el encontrarse, con un común denominador, en la base de todos nuestros lenguajes de cultura. Mi “Grecia” soy yo.

Alfonso Reyes (XXIII, 320)

Reyes no sabía griego, sabía Grecia.

Alicia Reyes (1999, 14)

REYES TUVO una actitud de modestia hacia su helenismo, sabía que no era un especialista, un *scholar* a la manera norteamericana o europea; no obstante, Grecia inundó sus libros y su mente desde sus *Cuestiones estéticas* de 1911, hasta sus últimos escritos. Fue su modelo y su forma de medir el mundo. Octavio Paz sintió en esa actitud el “reverso de su indiferencia frente al cristianismo” (II, 418). Muchos críticos consideraron ese afán clásico como una falta de mexicanismo, una ausencia de nacionalismo, en la época posrevolucionaria cuando inclinarse hacia Europa era casi una traición y un alejamiento de los problemas sociales del país. Cardoza y Aragón lo percibió como un escape: “Reyes se me aparece sonriendo con todo su semblante de sabio chino que no puede vivir en nuestros días y se larga tan lejos como Grecia antigua, con el fin de no discutir sino casi nada de lo actual, tal vez para su desgracia





y sobre todo de la nuestra” (417). Aunque Reyes trató lo mexicano con amplitud, los temas griegos ocupan un lugar privilegiado en su obra. Lo atrae el mundo clásico, pero el que los humanistas del Renacimiento recuperaron y sobrepusieron a la teología medieval. Él mismo se definía así:

Me avergüenzo cada vez que se me llama “helenista”, porque, como ya lo he explicado, mi helenismo es una vocación de cazador furtivo; aunque creo que los cazadores furtivos, los que entran en los cotos cerrados y merodean en tiempo de veda, suelen cobrar las piezas mejores. En suma, que hasta la heroica ignorancia de las técnicas, de las preceptivas, si ayuda el astro, conduce también al descubrimiento.

No me avergüenzo de que se me llame “humanista”, porque hoy por hoy humanista casi ha venido a significar persona decente en el orden del pensamiento, consciente de los fines y de los anhelos humanos. (XXIII, 318)

Humanista como en el Siglo de Oro, es decir, universal, caballeresco, clásico; términos que definieron a la cultura española—y Occidental— desde el siglo XVI hasta fines del XX, cuando el poscolonialismo puso en crisis la “universalidad” del pensamiento europeo y cuestionó su etnocentrismo. Reyes pertenece a esa última generación de gigantes “clásicos” que veían a Grecia como principio y fin de la “civilización”. Düring anotó que el regiomontano pensaba como Eliot: “El griego y el latín son el flujo de sangre de la civilización europea” (13). Para Reyes—y muchos en su generación—, Europa fue el punto de





referencia y su tarea, como sería la de Ortega y Gasset para España, se dirigió a ingresar a México—y a Latinoamérica— en el “banquete de la civilización”, al que los americanos fueron convidados tarde, según la famosa frase del mismo Reyes (XI, 174). Julio Chiappini confirma esta intuición: “Ortega pretendió españolizar Europa y europeizar España; y Reyes, seguramente, universalizar nuestros países del continente y, en lo que podía, llevar a América al mundo” (12). Esa postura “clásica”, “universal” y “eurocéntrica”, hoy debatible, movió, para bien o para mal, gran parte de la obra de Reyes. La discusión es amplia y volveremos a ella. Mientras tanto, hay que acercarse al texto y pensar en algunas de las razones por las que es conveniente—y disfrutable— leer a Reyes como poeta.



Enjaquecado, pero pegado a mi *Iliada*

Alfonso Reyes (XIX, 10) ⁷

EN LOS ALBORES del siglo XXI, cuando la estética surrealista y las aventuras de la sinestesia tienden a fatigarse, cuando todo violín gime y toda guitarra llora, los relojes se derriten y las nubes son alas de algodón iluminado, “la ética de la forma” de Paul Valéry (10), y el regreso a la palabra justa—*le mot juste* de Flaubert—, la búsqueda de la significación exacta de los vocablos acaso vuelve a ser necesaria. Es aquí donde “la palabra ecuánime” de Reyes, como la denomina Castañón (1990, 36), y su *Homero en Cuer-*





navaca, libro que contiene “elegantes ejercicios de estilo” (Vargas Llosa, s.n.), pueden ser recuperados.

El conjunto fue escrito, según indica el mismo Reyes, entre 1948 y 1951 (X, 11). Vio su primera versión a principios de 1949, en *Ábside*, “la revista de cultura mexicana”, dirigida por Gabriel Méndez Plancarte. Se trataba de una docena de sonetos escritos al margen de su laboriosa traducción de la *Iliada*, y a los que el mismo Méndez Plancarte saludó de esta manera: “Alfonso Reyes nos da lo que sólo un gran humanista puede darnos: ‘una poesía muy antigua y muy moderna’, muy sabia y hasta erudita, pero henchida y vibrante de humanidad; auténticamente helena y genuinamente mexicana: ‘*Homero en Cuernavaca*’ ” (413). Hacia 1952, Reyes volvió a publicarlos—bastante retocados— añadiendo dieciocho nuevas composiciones. El opúsculo aparecido en la colección *Tezontle* abarcaba así una treintena de poemas, divididos en tres secciones de diez sonetos cada una. Finalmente, los incluyó, con cuidadosos y finales “retoques”, en *Constancia poética*, tomo X de sus *Obras completas*, publicado el 11 de diciembre de 1959—dieciséis días antes de su desaparición física—, volumen que, simbólicamente, fue el último que Reyes vio en vida, y del que dejó CIV ejemplares en formato mayor, a la rústica, firmados. Recientemente, bajo el auspicio de Alicia Reyes y varias entidades editoriales, Braulio Hornedo Rocha editó un tomo que incluyó la traducción de la *Iliada*, *Homero en Cuernavaca* y cuatro libros más, trabajo al que se denominó *La Iliada de Homero (en Cuernavaca) y otros textos* (2005).⁸

Reyes calificó de azarosa la presentación de los treinta sonetos e incluso señaló, en el breve prólo-





go que antecede al poemario: “El orden en que los presento obedece a consideraciones muy largas de explicar y hallo más fácil admitir que es caprichoso” (X, 403). Sin embargo, el barajeo de los poemas no fue tan azaroso como el autor sugiere. Me gustaría sugerir una clasificación, ya que la división tripartita parece seguir un cierto tono o al menos una afinidad temática. La primera sección reúne sonetos que analizan su posicionalidad como traductor de la *Iliada*, en Cuernavaca, así como también describen algunas escenas de la epopeya. Varios poemas responden a las posibles lecturas de sus críticos contemporáneos a la vez que cuestionan a Émile Mireaux, una de las autoridades máximas de los estudios homéricos de la época. Se trata, llamémosla así, de una sección *crítico-descriptiva* del texto.

En la segunda sección, Reyes dialoga con los personajes homéricos —incluso se *tutea* con ellos—, imaginando los motivos de sus acciones; así, establece pláticas con Agamemnon, Menelao, Paris, Helena, Briseida, Héctor, Aquiles, e intenta iluminar —a la vez que cuestionar— sus pensamientos, dolores y hazañas. Este *tuteo* con los grandes personajes de la Grecia clásica significa también un diálogo con el discurso metropolitano, con la obra fundacional de la civilización Occidental y sus protagonistas. Un escritor americano, poeta, articula una voz crítica y jocosera frente a aquellos heroicos y mitológicos seres de la Antigüedad. ¿Cómo lo hace y cuál es el motivo e intención de este careo? Discutiremos el punto en esta sección que denominamos *interpelativa*.

En la tercera sección, Reyes sondea su propio aprendizaje al realizar la traducción; es una serie *meditativa* o *filosófica*, en la que incorpora las en-





señanzas y reflexiones que le ocurrieron a lo largo de su tarea, una especie de *buceo introspectivo* de su propia existencia, un intento por dilucidar qué lo movió a emprender tamaña empresa de transcribir la epopeya griega en 5763 alejandrinos castellanos rimados, entre bocanadas de salud y asfixia. Asimismo, esboza algunas consideraciones familiares y vivenciales relacionadas con ese “ejercicio espiritual” en que se convierte la traducción. En este intento por verter la *Iliada* al español y componer poemas a su alrededor subyace, tal vez, una intención existencial y biográfica. La *Iliada*, poema violento y guerrero por excelencia —en tensión con su extrema belleza—, y el proceso de la Revolución mexicana, momento álgido y decisivo en la vida, el exilio, y el regreso de Reyes a México, se ven como acontecimientos paralelos en la historia, y lo ayudan a esbozar una explicación autobiográfica, desde Cuernavaca, donde aún puede respirar y buscarle saldos a su vida.

En cuanto a la métrica y la rima de los sonetos, Reyes manipula la forma y se permite ciertas libertades y destrezas verbales. Rehúye de la pedrería fina y los oropeles del modernismo aunque acepta e incorpora sus innovaciones métricas. Su verso fluye entre el endecasílabo y el alejandrino y, según las necesidades y dificultades del tema que trata, se vale de la rima abrazada o cruzada según se le ofrezca. En esto recuerda la obra de sus dos admirados amigos, Amado Nervo, de quien compiló sus ensayos en un libro (1937), y Juan Ramón Jiménez, con quien convivió en los años 20 en España, y cuya amistad conservó hasta el final de sus días. Se emparenta, asimismo, con ilustres autores mexicanos como Enrique González Martínez





y Ramón López Velarde, aunque en la clasificación sugerida por de Onís, según vimos, se les separa. En todo caso, ninguno de ellos se adscribió al verso libre. De alguna manera, Reyes encarna las características que de Onís pide a los poetas postmodernistas para lograr esa “originalidad individual creadora”: *Homero en Cuernavaca*, en su erudición y esmero, se inclina hacia “el goce del bien logrado”, “la perfección de los pormenores”, “la delicadeza de los matices”, “el recogimiento interior”, “la difícil sencillez”, “la desnudez prosaica”, “la ironía y el humorismo” (“Introducción”, XVIII), cualidades que nos invitan todavía a visitar ese pequeño ramillete de sonetos. Conjunto de composiciones diacrónicas, ‘una poesía muy antigua y muy moderna’, como quería Méndez Plancarte (413), hay que acercarse más en detalle a esas tres decenas poéticas para intentar descifrarlas.

I

Je veux lire en trois jours l'Iliade d'Homère. Reyes recuerda a Ronsard para iniciar su navegación homérica y empieza la primera sección *crítico-descriptiva* con dos sonetos “¡A Cuernavaca!”, donde anuncia su deseo de dejar la ciudad —¿la corte?— y dirigirse al “campo” a descansar —y hasta a “respirar”—, en el caso de su corazón cansado. *Beatus ille*, el poeta, abandona las arduas labores de la traducción para escribir su *Homero en Cuernavaca*, como “ocio o entretenimiento al margen de la *Iliada*” (X, 403), según indica él mismo en el prólogo al libro. El trabajo creativo se transforma en “recreo a varias voces, prosaico, burlesco y sentimental” (403). Reyes suaviza la voz, se aleja de la solemnidad, y mar-





ca un tono menor, conversacional y discreto, a veces hasta satírico, pero siempre salpicado de relámpagos líricos. Es curioso que llame “prosaico” al conjunto, ya que hallamos una rigurosa composición métrica y formal; la desenvoltura y el humor que destilan los poemas y su carga narrativa acaso explican ese sentido en el contenido, aunque no en la forma. Los dos sonetos “¡A Cuernavaca!” funcionan como una declaración de partida, una especie de escape hacia “la escondida / senda por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido”, como aconsejaba fray Luis:

A Cuernavaca voy, dulce retiro,
cuando, por veleidad o desaliento,
cedo al afán de interrumpir el cuento
y dar a mi relato algún respiro.⁹

El primer verso es un regalo de los dioses, frase que se atribuye a Paul Valéry, y en Reyes se cumple ese obsequio divino. Cuernavaca, “la ciudad de la eterna primavera”, como la conocen los veraneantes urbanos que descienden cada fin de semana al valle moteado de flores y de aire cristalino, constituye una especie de *locus amoenus*, rústico y templado, donde Reyes reposa de las fatigas de su corazón, herido de infartos y trabajos: “Ni campo ni ciudad, cima ni hondura; / beata soledad, quietud que aplaca / o mansa compañía sin hartura”. El poeta, un solitario, huye del mundanal ruido citadino y encuentra la “beata soledad” y el reposo “a la breve distancia de un suspiro”, ya que, concretamente, Cuernavaca se halla a menos de una hora de la ciudad de México en auto, a escasos 85 kilómetros, y goza de una temperatura media anual de 27 grados centígrados. Allí,





en esa zona casi tropical, Reyes encuentra el espacio ideal para la vida meditativa a la que siempre aspiró y que ahora emana de ese cálido escenario natural:

Tibieza vegetal donde se hamaca
el ser en filosófica medida...
¡A Cuernavaca voy, a Cuernavaca!

En este terceto final del primer soneto, ya notamos esos *guiños* que se dan a través del opúsculo homérico, en donde Reyes muestra su agudeza técnica, su maestría formal, utilizando incluso *le mot bizarre* parnasiano, como en este ejemplo, al unir la forma verbal reflexiva “se hamaca” con la equívoca toponimia “Cuernavaca”, voz de origen azteca, rima singular que cierra el poema.¹⁰ El polígrafo regiomontano teje sus líneas con sutileza y las llena de verdaderas sorpresas y de hallazgos deslumbrantes para el lector. “El ser en filosófica medida”, certero endecasílabo heroico del soneto dedicado a ese valle florido, define al poeta en ese remanso tropical, donde “[el] sosiego y la luz el alma apura / como vino cordial” y hasta “el tiempo mismo se suspende y dura...”. Se resume, así, la siempre anhelada *aurea mediocritas*, el justo medio que recomienda el griego para filosofar, el punto de equilibrio aristotélico, la “delicada balanza verbal” que percibió Paz en la obra de Reyes (II, 416), y que el regiomontano intentó practicar en su vida, en sus opiniones políticas y literarias, y en su obra en general.

El escenario del valle de Cuernavaca, desde donde se atisban los legendarios volcanes mexicanos, el Popocatepetl, “montaña que humea”, y el Iztaccíhuatl, “mujer blanca”, sitio donde las tempestades surgen de manera repentina y furiosa, se funde con la lectu-





ra del poema griego. En “Homero”, Reyes describe su lenta lucha contra el texto:

De cara a los volcanes, hoy prefiero,
pues la ambición y la ignorancia igualo,
deletrear las páginas de Homero,
que me acompaña para mi regalo.

Los empeños de la traducción se vuelven un ascenso contra las dificultades lingüísticas y los escollos de la salud. “No leo la lengua de Homero, escribiré Reyes en el prólogo a su *Iliada*, la descifro apenas” (XIX, 91); así que, instalado en ese espacio intermedio entre “ambición” e “ignorancia”, se mantiene en el esfuerzo:

Ensayo, me intimido, persevero,
aquí tropiezo y más allá resbalo:
otro volcán viviente y verdadero,
otro fastigio y otra cumbre escalo.

La obra literaria cobra una existencia tan hirviente y verdadera como la de los milenarios volcanes. La creación se ve afectada por los cambios atmosféricos que se instalan en el alma del poeta: “Pronto el cielo se opaca y estremece, / y el aguacero se desencadena. / Septiembre ruge, la nubada crece”. Reyes se vale de cultismos como “fastigio” y “nubada”, tal vez recuerdos de su adolescencia modernista, movimiento en el cual, como señala de Onís, coexisten el romanticismo, el Parnaso y el simbolismo, “fenómeno de superposición de épocas y escuelas que es característico de las letras americanas” (“Introducción”, XVI). De este modo, el poeta da muestra de su dominio de las formas y de la lengua, y recrea el mundo clásico en Cuernavaca.¹¹ Al fin, un crujiente celaje se conjuga con la cólera del pálido homérico:





y cada vez que el horizonte truena,
la soberbia de Aquiles resplandece
y el viento gime con la voz de Helena.

El poeta se posiciona, conjunta historia y paisaje, dándoles vida y una interpretación sensible. La tormenta en Cuernavaca evoca la furia de Aquiles y el viento gime, lastimosamente, con la voz de la inmortal belleza helena.

En “Galope de la *Iliada*”, Reyes hace alarde de su dominio de la métrica española, por la que se conduce como si montara a caballo. En la primera línea, en un alejandrino con un hemistiquio esdrújulo y otro de siete sílabas —en “erizado de toponimias”, como lo llamó de manera sugestiva Bernabé Navarro (191)—, reúne la nomenclatura de lejanas regiones mediterráneas, que apoyaron la guerra con sus tropas equinas:

Tesalia, Pilos, Élide, Sición, Laconia, Creta
—yegudas conocidas de larga tradición—,
sus ágiles corceles brindaron al poeta
para atronar los llanos de la ventosa Ilión.

Se refiere a los centauros, “[...] brutos de crianza divina o de secreta / generación olímpica”, misteriosos personajes de la mitología griega, que siempre han gozado de alta reputación en el imaginario occidental ya que, como apunta el poeta, “[...] gozan un instante de habla y de razón”. Seguidores de Dionisio, se dice que representan fuerzas instintivas y, a veces, se les muestra incluso allegados a borracheras y asaltos a doncellas; excepto Quirón, maestro de Jasón y de Aquiles, caballero equino de alta nobleza. Reyes pinta a estos seres extraordinarios, afectando





los derroteros de la guerra: “Entre el cielo y la tierra cruzan los Inmortales, / las bridas sacudiendo de oro y marfil trenzadas”. Asimismo, emula el célebre “catálogo de naves” de la rapsodia II homérica, y quizás influido por esa interminable lista de embarcaciones, reyes, capitanes, regiones, tribus y pueblos, ensaya una enumeración con un amplio polisíndeton, como artilugio poético para transmitir esa abundancia homérica:

Dioses, demonios, númenes, humanos y animales;

nubes, olas y piedras y árboles; y espadas,
picas, flechas y carros, arneses y metales
cabalgan un océano de sílabas rizadas.

De nuevo, Reyes sorprende cerrando esa imagen de multitudes aprestadas para la guerra con un sonoro alejandrino que resume la idea central del poema: un cruce, un “galope” de los entes de la creación: dioses celestes, espíritus, seres humanos y animales, pasando por elementos naturales del aire, agua y tierra, y terminando con los instrumentos bélicos de los combatientes. Así, el conjunto completo evoca el paso de los centauros, su ágil pisada, la tonante cabalgata entre cielo y tierra, convertida ahora en “un océano de sílabas rizadas”.

En “Tregua espontánea”, el poeta también afirma su capacidad lírica; los aqueos descansan, Aquiles se desentiende de su cólera, los soldados se entretienen: “se oye temblar la lira, se escuchan sus canciones; / y un hálito de paz adormece la guerra”. La pluma de Reyes despliega sus dotes: hace temblar al instrumento musical y dormir en paz a la contienda. El escenario es pacífico y sereno: “El tumbo de las olas





por el espacio yerra”, y aprovecha esta escena de preparación guerrera para explayar imágenes onomatópicas que fluyen con elegancia. Los mirmidones juegan “con discos y venablos”, las embarcaciones argivas descansan “en muda formación”, y los mismos caballos pacen “loto y palustre apio traídos de la sierra”. Se presenta un espacio casi idílico, un remanso apacible en medio del fragor bélico; de las fogatas sube el humo “y lejos se divisan las murallas de Ilión”. Todo reposa, el mar, las embarcaciones, los soldados, los caballos, y hasta los mismos héroes:

Desata sus sandalias ocioso Agamemnón,
y revista Odiseo sus naves embreadas,
únicas que lucían proas de bermellón.

Así, con este detalle de las naves de Ulises, pintadas de rojo vivo, el soneto cierra con un dejo placentero y colorido.

En esta sección crítico-descriptiva, Reyes pone especial énfasis en las posibles críticas a su elección del verso alejandrino y su palpable división en dos hemistiquios en vez de imitar el tradicional hexámetro homérico, en su traducción de la *Ilíada*, catalizador de estos sonetos. Con ironía, responde *en endecasílabos*, a los bemoles que se pondrán a su esfuerzo. En el primer soneto de “Los exégetas” afirma:

No juzguéis que el arguto alejandrino,
partiendo en dos a Homero, como al santo,
fue tan impío ni ha pecado tanto
como peca el moderno desatino.

Reyes mismo explica su decisión en el “prólogo” a su paráfrasis homérica: “¿Puestos al verso, ¿por qué no el hexámetro? En las dimensiones del poema,





temí que ya nadie los soportara; aparte de que sería una traducción chapucera, bárbara, de la antigua calidad silábica al acento rítmico moderno [...] Prescindi del endecasílabo, bridón de nuestra ‘epopeya culta’. Y me pasé al alejandrino —en cierto modo, lo más parecido al hexámetro—, que me daba un molde más amplio que el endecasílabo y cuya prosapia medieval consta en el *Mío Cid* y en el ‘mester de clerecía’ ” (XIX, 92). La flexibilidad y extensión del ágil y perspicaz —*arguto*— alejandrino, en verdad “un molde más amplio”, le permiten a Reyes traducir el texto más a sus anchas. Heroico sería tratar de usar endecasílabos. El alejandrino lo remite a la obra fundacional de la lengua española y las andanzas del Cid Campeador, a quien Reyes vertió en prosa durante su estancia en España en el lejano año de 1919. En cierta forma, pone en estrecha relación las obras seminales: por un lado, la del mundo grecolatino y, por el otro, la de la reconquista de la península ibérica. Así, en ese juego de espejos y versiones, defiende su labor con un ejemplo acuático: “Que el Janto absorba y beba en el camino / tal afluente, y se revuelva el manto, / ¿en qué perturba la unidad del Janto, / en qué lo deja menos cristalino?” Por Estrabón, nos enteramos de que el río Janto recibe ese nombre por su tonalidad amarilla —*xanthos*, en griego— causada por la base aluvial de las tierras de esa región. Sin embargo, con la licencia poética —y geográfica— Reyes utiliza simbólicamente el río griego y le otorga la calidad de “cristalino”, para refutar a quienes critican su traducción y el uso del verso de catorce sílabas. Acaso esa *opacidad* que conlleva un amarillo cristalino indique también la imposibilidad de una traducción perfecta. Y cierra el soneto con una sugerente meditación acerca del poema como producto





estético final que esconde los tejidos de su fábrica, como objetivo existencial y artístico por excelencia:

Duerma el embrión su vida penumbrosa:
no importa el balbuceo, sí el poema;
no la oculta raíz, sino la rosa.

La obra en sí, tras el intento y el esfuerzo, cristaliza en el fruto final de la labor poética. Los medios, los titubeos de la versificación, los tropiezos en el estilo y la versificación sucumben; importa el resultado: la rosa sin tallo del poema.

Por lo mismo, cabe señalar que en este libro Alfonso hay un continuo diálogo con la crítica, un juego literario, un divertimento mediante el cual se evocan detractores y enemigos, pretextos, en fin, para escribir sonetos. En el segundo poema de “Los exégetas”, arremete contra Émile Mireaux, estudioso francés que acababa de publicar los dos eruditos tomos de *Les poèmes homériques et l'histoire grecque* (1948-1949). En el capítulo VIII del primer volumen, “*La mort de Patrocle*”, Mireaux insistía en que uno de los temas centrales de la *Ilíada* —y de la antigua épica mediterránea— era la representación mágico-religiosa de la muerte y la resurrección de un dios: Osiris, Adonis y, en el caso de Grecia, Dionisos (I, 187). Mireaux avalaba su tesis en los estudios de James G. Frazer en *La rama dorada*. También afirmaba que antiguamente la práctica religiosa de matar al rey o al héroe prevalecía en algunas tribus helénicas; sin embargo, con el paso del tiempo había caído en desuso y se le sustituyó por la muerte de un *phármakos* o “chivo expiatorio”, que sería un personaje de menos calidad social, o incluso un toro, un macho cabrío u otro animal. Así, en la guerra de Troya, sub-





yace el mito de la muerte y la resurrección simbólica de Aquiles, héroe divino o “dios”, quien desaparece en los primeros cantos del poema y reaparece al final, tras la muerte de Patroclo, el *phármakos*, el sucedáneo de menor rango, quien tiene que perecer para preservar el rito que está “en el corazón del poema”, en “el corazón del drama sagrado” (192): “Consideremos en efecto las circunstancias de esta muerte, Patroclo muere tras vestir las armas de Aquiles; muere jugando el papel de su amo. Acabemos nuestro pensamiento: *muere jugando el papel del dios*” (192).¹² Reyes no comparte esa opinión:

De modo que la *Ilíada*, según Monsieur Mireaux, es la occisión del amo, que en otro tiempo fue un rito riguroso, y al cabo se atenuó en despeñar a un *fármakos* o darle un puntapié.

Para Reyes, la muerte misma de Patroclo, o los padecimientos de Tersites a nombre de la tropa, invalidan la tesis de Mireaux: “¿Acaso, en vez de Aquiles, Patroclo no murió? / ¡Pues ya están explicados la causa y el porqué!”. No acepta la tesis mágico-religiosa del estudioso galo, pero aprovecha la discusión para establecer con destreza la rima oxítona de todo el soneto: *Mireaux, fue, atenuó, puntapié, / murió, porqué, padeció, se ve*; además, se permite insertar una frase de Cervantes contra las especulaciones del especialista francés: “ ‘...Muchacho, no te encumbres, que toda afectación / es mala’, y el sensato la juzga con desdén”. A Reyes le molesta el exceso de erudición académica y un cierto aire de autosuficiencia y seguridad absoluta en la interpretación del francés. En sus notas a la traducción del texto griego se refiere solapadamente al





asunto cuando anota: “un contemporáneo pretende con notoria violencia reducir el texto original de la *Iliada* a una transformación poética del mito mediterráneo sobre la muerte del rey por sustitución: Patroclo, vestido con las armas de Edipo, muere en lugar de éste” (XIX, 333). Al fin, Reyes se yergue como un David crítico, arremetiendo contra un Goliat de la sapiencia europea:

También a Don Quijote le han hecho sinrazón
buscándole mil trazas, y yo puedo también
probar que este soneto nace de la intención
de abatir a un coloso hiriéndolo en la sien.

En contundentes alejandrinos agudos, Reyes logra cifrar una opinión adversa contra el libro en boga de los estudios homéricos. Hace crítica de la crítica literaria... a través de la poesía. Y éste es uno de los méritos del poemario alfonsino: en catorce líneas entabla una discusión con el especialista mayor de la exegética homérica del momento. Se filtra la idea de que la sapiencia y erudición americana están a la altura de la europea y puede dialogar, de igual a igual, con los académicos más prestigiosos del viejo continente.

De igual manera, en el soneto “Materialismo histórico”, Reyes cuestiona las interpretaciones marxistas y la visión mercantilista de la epopeya. Mireaux se dedicó en el capítulo XIII de su primer tomo, “*Les routes de l'étain*”, a demostrar que las referencias geográficas en la *Iliada* indicaban también estrategias comerciales para obtener estaño, recurso natural de suma importancia en la fabricación de espadas (I, 312).¹³ Reyes expone en el primer cuarteto la tesis económica de Mireaux:





Si al Occidente se buscó el estaño
o bien por Anatolia y el Euxino,
las tribus espaderas del camino
tienen por fuerza que buscarse daño.

Se pregunta si no se trata de excusas que tiene la poesía para forjarse: “¿Hoy el pirata, y el bribón antaño? / ¿Helena hoy, si ayer el Vellochino? / ¡Ladronerías que, olvidado el tino, / dan en poemas como por engaño!” La historia de las luchas comerciales y económicas entre pueblos enemigos, *ladronerías* desatinadas, dan origen a ilustres poemas. Reyes continúa la exposición de la tesis mercantilista de la historia, pero le da un giro sorprendente, un final inesperado:

Cuatro términos hay: Ilión y Esqueria
aduanas son de la explorada vía;
mercado es Tracia, y el Egipto es feria.

Mas queda otro sendero todavía
que purga la codicia y la miseria:
la ruta vertical, la poesía.

El arte por el arte, la creación como camino existencial en contra de la codicia y el dinero, la labor artística que ensancha el espíritu y lo eleva. Reyes, en ese último endecasílabo acaso resume la filosofía de su vida: dejar “huellas” de lo vivido, no contentarse con abandonar el mundo dejándolo como lo encontró: la “absoluta condición estética”, que fija la fugacidad del instante en formas de pensamiento y que, aunada a una disciplina rigurosa y una voluntad e intención creadora, caracterizó su vida y su obra a través de medio siglo, según lo ha estudiado Alfonso Rangel Guerra (196-197). Entonces, el poeta escoge





otro sendero, estrecho pero más trascendente que el estaño y las espadas, más duradero que el comercio y la guerra: “la ruta vertical, la poesía”.

Paul Valéry, otro helenista, refiere en el prólogo a *El cementerio marino* una ética semejante: habla de esa época, de ese tiempo, en que “[n]i el Ídolo de la Belleza, ni la superstición de la Eternidad literaria se habían desmoronado todavía; y la creencia en la Posteridad no había sido aún abolida. Existía una especie de *ética de la forma* que conducía al trabajo infinito” (10).¹⁴ Es probable que Reyes coincidiera con semejantes conceptos: “Belleza”, “Eternidad literaria”, “Posteridad”, con mayúscula, en esa “ética de la forma” y el “trabajo infinito”, necesarios para alcanzar las ideas platónicas, los arquetipos artísticos tan devaluados y puestos en entredicho en días de rapidez y gratificación inmediata. Le gustaba “domar el idioma”, según cita Manuel Lerín (576), y nos recuerda aquella reflexión del mismo Reyes quien, huyendo de “un romanticismo amorfo” de sus versos de adolescencia, se había corregido bajo la influencia del parnasianismo: “Ella, escribe Reyes, trajo su consejo de respeto y amor a *la física de la palabra*” (en Lerín 576. Énfasis nuestro). Y esa “física de la palabra” concurre con “la ética de la forma” valeriana.

Ahora bien, en la colección de sonetos de Reyes, además de ese elogio del “arte por el arte”, se destila también el humor, el juego; reina una cierta *lentus risus*, esa virtud horaciana de poder sonreír, de jugar con los textos. En “Genealogías troyanas”, el regiomontano despliega un *tour de force* literario:

Zeus lo engendró, lo hubo alguna de las Pléyades:
tal es la dignidad de Dárdano el epónimo.





Su vástago, Erictonio, en Dardania fue rey –a–des–pecho de quien lo toma por su ateniense homónimo.

A la manera de Mallarmé o del mismo Valéry, quienes gustaban imponerse labores poéticas casi imposibles, Reyes intenta con éxito el alejandrino esdrújulo, aunque se permite ciertas licencias poéticas como dividir vocablos por su prefijo —*des*. Así, en esgrima de vocablos rimados, cabalgan palabras con acento en la antepenúltima sílaba, de origen clásico: *Pléyades, Dárdano, vástago, epónimo, homónimo, anónimo, sinónimo, Príamo, polígamo, pécora, escrúpulo*. Después, el poeta continúa la genealogía troyana: Tros, Ilo —de los cuales heredó la epopeya “los nombres de ‘iliano’ y ‘troyano’ el sinónimo”—, Príamo y Paris, y hace alarde de su “imperio sobre la forma” (Lerín, 576). Al final, finge un cierto cansancio que termina con su laborioso ejercicio proparoxítono:

–Puedo seguir; no sigo: me canso del esdrújulo
y, cerrando los párpados, dejo caer la péñola.

El sueño y el sopor ponen fin a las cultas fatigas esdrújulas del poeta, quien se detiene tras haber alcanzado rimas inusuales y termina su acentuado desafío literario para dormir, dejando “caer la péñola”.¹⁵

Otro *leitmotiv* en *Homero en Cuernavaca* es el amor. El joven Alfonso Reyes (y también el maduro) fue un gran enamorado, según cuenta con simpatía Luis Cardoza y Aragón, quien lo conoció en París, cuando lo invitó “a la primera lectura de *Ifigenia cruel*, en la embajada de su doble colega el ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide” (238). En aquellos días, célebre fue su amistad con Kiki de Montparnasse. Dice





Cardoza: “Sé que a Reyes, a Alfonso Reyes, le gustaría mucho leer que no fue sólo un sabio mitificado por los necios. Sino también un hombre de carne, hueso y manteca, a quien mucho gustaba que le hicieran cosquillas más abajo del ombligo. Como a mi lectora y a mí” (239). También Borges hizo un sutil comentario sobre el encanto alfonsino con las mujeres:

Alfonso Reyes tenía un trato muy delicado con el sexo opuesto. Para cada mujer encontraba la palabra justa para halagarla y, por supuesto, deslumbrarla. Esto hacía que muchas mujeres se enamorasen de él, aunque no era un hombre apuesto ya que era petiso y gordo. Yo fui testigo de una galantería muy linda que tuvo con Victoria Ocampo. Él le dijo una vez: “Mi querida señora, otra vez se volverá a hablar de la era victoriana”. Era una broma, claro, pero también una hermosa manera de homenajearla. (1998, 343 y en Alifano, 78)

Así, el motivo amoroso fue predominante en la vida y la obra de Reyes: la palabra justa en sus escritos, la palabra justa a las mujeres.

El poema que cierra la primera decena de composiciones, “ENTREACTO: *A una Afrodita núbil*”, es un soneto de amor en endecasílabos. En cierta forma, adelanta la sección *interpelativa*, ya que se dirige a una muchacha moderna que encarna las gracias de la antigua diosa helena y despierta el apetito de quienes la miran. Pero no se trata aquí de los bríos amorosos de un joven poeta, sino de la reflexión de un hombre viejo y cansado, cuya carne está triste después de haber leído todos los libros, y que ahora admira febril a esa muchacha:





Afrodita de oro, renacida
para desazonar los corazones,
diosa precoz que brotas a la vida
entre sospechas y adivinaciones

Reyes describe a una joven en la que renace y transmigra la divinidad griega, para herir los corazones de los hombres. Niña todavía, intuitiva y precoz, desdeña las miradas del rebaño masculino. El poeta se dirige a esta Afrodita rediviva “que a toda garatusa desmedida / el gesto huraño y la reserva opones, / y niñeando y como distraída / sabes amedrentar a los figones”. Dado que la muchacha ha sido agraciada con los regalos de la antigua divinidad helena, hija de Zeus, “diosa entre las mujeres”, de inmaculada belleza, *belle (jeune) dame sans merci*, ahora despecha “niñeando” a aduladores y a figones —voz castiza para señalar, de alguna forma, a los *voyeurs*—. El poeta, añoso y alejado de las lides amorosas, le pide, sin embargo, la gracia de una caricia última, un regalo táctil y visual:

A quien ya no presume de galano
y empieza a descender el precipicio,
otórgale la prez del veterano

que con razón rehúsas al novicio:
déjame que te tome de la mano
mientras con la mirada te acaricio.

Amor tardío y un cierto *voyeurismo* encontramos en este poema de Reyes, de quien Andrés Iduarte dejó una singular “semblanza” de sus últimos días, donde confirma ese carácter enamorado y “figón”





del regiomontano. Iduarte había venido a visitarlo a su biblioteca —hoy “la Capilla Alfonsina”, según la bautizó Joaquín Díez Canedo— y un joven cardiólogo lo revisaba: “No me dejan morir al buen sol de Cuernavaca —se quejaba Reyes—. Me tienen lastimado por todas partes” (103-104).¹⁶ Para reanimarlo, su amigo Andrés le recordó un viaje a Norteamérica:

Lo que usted necesita es otro viaje a Nueva York. ¿Recuerda aquella noche de verano de 1952 en Rockefeller Center? Estábamos usted, Manuela, Graciela y yo bajo las sombrillas del Café, junto a la fuente... Y en la mesa cercana se sentaron por turnos dos hermosas mujeres, primero una joven con su joven pareja, luego aquella elegante belleza otoñal, de gran sombrero negro—¿recuerda?— acompañada de un gigante sueco, danés, noruego... “Sí, seguramente escandinavo”, dijo Alfonso, con los ojos ya vivísimos, con todo el espíritu ya reanimado. “Eso es lo que necesita usted—le dije en voz baja—: volver a ver a esas muchachas norteamericanas.” Casi se incorporó y se deshizo de su frazada; y su mujer, su madre, su hermana, su alma, que todo eso fue Manuela para él, dijo: “El mismo de siempre.” Alfonso comentó: “Aquí sí el refrán: genio y figura, hasta la sepultura... Pero ya no, Andrés, ya no: tengo aquí una arañita, una arañita que me araña el corazón.” La risa se deshizo en sombras, a pesar de nuestra bien buscada risa mexicana. (104)

Caballeros de otra edad, anterior al feminismo galopante de nuestra época, Reyes e Iduarte comparten una anécdota senil, el recuerdo de una mujer nórdica, “elegante belleza otoñal”, entrevista en una no-





che memorable de Nueva York, en 1952. De manera más literaria y diacrónica, José Emilio Pacheco, uno de los lectores y seguidores más puntuales de Reyes, en sus versiones de la *Antología Griega*, transcribe un poema anacreónico, que evoca a un anciano que, como el de Reyes, ya no puede galantear con la “divina” muchacha. Dice Pacheco en “Desplazamientos”:

Como ya tengo canas,
cuando pasa el amor
me deja a un lado. (311)

Líneas epigramáticas que recuerdan al hombre de edad que debe dejar el amor para los jóvenes. Reyes ya había previsto este momento en “El abuelo”, de 1942, donde retrata a un “abuelo galán” cuyos amores vienen y van (X, 210-211). Y Moreno Villa citó tres versos de ese poema que denotaban el erotismo particular de Reyes, una cierta “vibración espirílea” (177), y un tardío “ardor juvenil”:

—¡Ay, que la primavera,
no se me acaba,
aun siendo abuelo! (X, 211)

Consciente de sus límites, el “abuelo galán” del poema de Reyes imagina a esa Afrodita rediviva y le pide a la joven “núbil” el regalo de un placer final: el breve contacto de una mano y la longeva caricia de una mirada.¹⁷ Con este poema que retrata a una Afrodita rediviva, Reyes cierra esta sección que hemos denominado *crítico-descriptiva*. Ha enunciado su posición *arielista*, de “reposo”, y deja descansar su inmensa paráfrasis homérica, situado en un lugar históricamente privilegiado como Cuernavaca, para ponerse a escribir sonetos —una de las formas más





prestigiosas de poesía española— al margen de la traducción. Despliega su destreza técnica al describir algunas rapsodias de la *Iliada*, y hace frente a la crítica homérica más renombrada y a sus posibles detractores. Va cubriendo el camino. Su dominio de la forma y su conocimiento del contenido es pleno. Y en este último poema, como entreacto, inicia su interpelación a dioses, diosas y héroes de la Antigüedad. Establece un diálogo directo y personal con ellos, los acerca.

II

LA SEGUNDA SECCIÓN de *Homero en Cuernavaca* interpela directamente a los actores de la epopeya. El poeta se siente ya más a gusto con los personajes. La extensa traducción de la *Iliada* en miles de alejandrinos, lo estimula a *tutear* a los héroes, a ceñirlos a la rima castellana, y a platicar con ellos en Cuernavaca. En “De Agamemnon”, Reyes recrimina al rey aqueo: “¿Quieres decirme, Agamemnon, qué saca / de tanta terquedad el mundo aqueo? / Pues a mí no me cuentes que es la jaca / de Aquiles Pelión tu solo empleo”. El poeta se pregunta si la obsesión del rey por vengarse del Périda vale la pena. Y al increpar al jefe de los griegos se permite una autorreferencia o intratextualidad con respecto al mismo título del libro: “Pues es verdad que si, en el toma y daca, / te desquitas más bien con Odiseo / —“hombre de mundo”—, a esta hora yo no leo / las páginas de Homero en Cuernavaca”. Es decir, el poeta lamenta que si la necesidad de Agamemnon se agrava, si no devuelve a la hermosa Criseida a su padre, el sacerdote Crises, o si insiste en quedarse con Briseida, la novia de Aquil-





les, y en la revuelta se irrita contra Odiseo, el poema no acaba y Reyes se queda sin leer a Homero en Cuernavaca. Y en ese “toma y daca” de la contienda, Agamemnón tendrá que ceder, fatalmente, para que se cumpla el destino (literario):

Porque al fin lo de menos es Briseida,
con tal que, de un exceso en otro exceso,
la *Iliada* se fragüe —¡y aun la *Eneida*!

De nuevo subyace la idea de Reyes contra la exe-gética política y económica de Émile Mireaux: no importan los detalles de la historia, los motivos secretos y las pugnas de los héroes, las mezquindades económicas y el robo de recursos naturales, lo fundamental es la escritura del poema, la existencia de la *Iliada*, fraguada por Homero (“¡y aun la *Eneida*!” de Virgilio), para que resistan los siglos, sobrevivan a Troya y a los Aqueos, *a quienes dio vida*, así como también al regiomontano (y a nosotros mismos, sus lectores transitorios). Es decir, para Reyes todo es pretexto que se resume en la obra, *tout s’aboutit dans un livre*, como quería Mallarmé; lo demás son sinsentidos y minucias de la vida pasajera.

Al rey espartano, hermano de Agamemnón, también se le juzga por haber causado la muerte de múltiples pueblos debido a su distracción amorosa. Sin embargo, el juicio es diferente. En “Menelao y la sombra”, Reyes escribe:

¡Qué torpe Menelao cuando hasta Ilión venía,
mezclando a tantos pueblos en una culpa ajena,
si es cierto que en Egipto lo esperaba su Helena,
si Estesícoro acierta, si Homero desvaría!

Reyes no permite que culpemos con rapidez al





espartano —“Suspéndase el dictamen”—, y se pregunta si la historia no es siempre un enredo de escenas “y la verdad consiente bostezos de ironía”. Aquí valga recordar la simbólica historia de Estesícoro de Hímera, quien criticaba a Helena por ser el motivo de la guerra, de la destrucción de Troya. El poeta griego escribió una feroz sátira contra la Tindárida y la culpó por la muerte de la flor aquea, por la sangre derramada. Se cuenta que los griegos no recibieron con gusto su crítica a la más hermosa de las mujeres. Estesícoro quedó como deslenguado y lengua-raz. Para castigar su osadía, los Dioscuros, Cástor y Pólux, hermanos de Helena, lo cegaron. En su arrepentimiento, Estesícoro compuso la célebre *Palinodia* —retractación— a la que se refiere Reyes, y en la que implora el perdón de la bella Helena para que le devuelvan la visión, y en donde se sugiere que su fantasma fue el que viajó a Troya mientras que ella permaneció en Egipto, así que nunca sucedió el mentado rapto. “Según esto, cuenta Reyes, Helena fue llevada por Hermes al lado del rey Proteo, en Egipto, en espera de que su marido la recobrará, versión que Eurípides recoge en su *Helena* y en su *Electra*” (XIX, 297). José Emilio Pacheco también recreó en tres líneas, es su lectura de la *Antología griega*, la palinodia que se atribuye a Estesícoro:

No te llevaron en las hondas naves.
No estuviste jamás en Troya.
Es mentira toda esa historia. (316)

Reyes se hace la misma pregunta y extiende la duda: “¿Es una sombra el lauro de tamañas peleas? / ¿Helena es sólo un grito, Helena es sólo un eco?” Asimismo, piensa que la imagen de su belleza es sim-





plemente el arquetipo, la ilusión que mueve al ser humano para acometer cualquier empresa, ya sea amorosa, creativa o guerrera. El poeta interpela al mismo lector —*mon semblabe, mon frère*:

Y tú, lector, ¿no acudes, por muy sutil que seas,
en pos de una esperanza o de un embeleco?

Así, Reyes defiende a Menelao y anota que su desvarío carnal y su culpabilidad al llevar a tantos pueblos a la muerte, no fue sino un ejemplo más de la (des)ilusión amorosa del hombre que, parafraseando a Quevedo, abraza sombras fugitivas y se entrega a sueños de aire: fantasmas, quimeras, embelecros.

Sabemos que la traducción de la rapsodia II del poema homérico fue la más ardua para Reyes, por razones que él mismo apunta en su *Diario*: “Voy en el verso 750 de la Rap II. Me falta un centenar para acabar esta Rapsodia. Es la más dura, por los catálogos de tropas. No la tradujo por eso Lugones” (citado por Mejía Sanchez en XIX, 9). En “Dice Hera”, Reyes bromea con la idea de que Homero desvarió al hacer pronunciar un discurso al imprudente Agamemnon, en el que se quejaba del tiempo que había durado la guerra —¡nueve años!—, de la nostalgia que eso le producía, a la vez que les prometía a los hoplitas el pronto regreso a la patria, y los arengaba a volver a la batalla: “¡Mira tú que incitar a la pelea / haciendo lamentar la patria ausente!” Además, critica la exhaustiva enumeración de las naves que, al parecer, sólo constituye un recuento de ciudades a las que el poeta quería incluir para no desatender a sus patrocinadores ni al público que lo escuchaba.¹⁸ “Este Segundo Canto sin salida / amenaza dejar solo al teatro”. Entonces, la diosa Hera apremia a Atenea





para que convenza a Odiseo y despierte el deseo de victoria entre los soldados. Dice Reyes en voz de Hera:

Homero suda. ¡Ayúdalo, querida,

por las barbas del Zeus que idolatro!
¡Dile a Odiseo que, si no se cuida,
no llegamos al Canto Veinticuatro!

De aquí, el celebre adagio de Horacio, *aliquando bonus dormitat Homerus*, y esta pequeña broma, en voz de la antigua diosa, con la que Reyes nos recuerda que, incluso el máximo poeta de la Antigüedad clásica, Homero, de repente dormita y se tambalea.

De regreso a los héroes, en “Paris”, Reyes acusa al príncipe troyano, raptor de Helena, por su falta de amabilidad ante el gesto hospitalario de Menelao, cuya esposa hurtó para llevarla a Troya, desencadenando la furia de la guerra. Asimismo, le censura sus alardes de hojalata en el campo de batalla y su horror a la pelea cuerpo a cuerpo. Paris encarna el símbolo del mal agradecimiento, el adulterio y la cobardía. *Nihil obstat*, una de sus flechas encontró el talón de Aquiles, dándole muerte, y si algunos autores ven en este disparo la destreza de los arqueros teucros, otros alegan que esa misma forma de pelear, con arco y flecha, indica su aversión a la lucha cercana. Reyes se expresa con gracia y maldice a este pusilánime robador de esposas:

Paris gandul: la nube que te arropa,
si la diosa te nos escamotea,
me alegraré que como esponja sea
y que te haya dejado hecho una sopa.

El poema retrata la fanfarronería de Paris al desplazarse entre las huestes troyanas como si fuera un





campeón: “Irrumpes con dos lanzas por la tropa, / creces al acercarte a la pelea, / ya llenas todo el campo...”, aunque acto seguido, este “[g]uerrero de opereta y de chiripa” se desinfla ante la visión de Menelao, quien ha llegado para pedirle cuentas.

La rapsodia III del poema homérico se centra en el duelo de Paris y Menelao, en el cual el aguerrido Atrida se lanza contra Alejandro, decidido a vengar la afrenta de su casa mancillada. Entonces Afrodita, defensora del Priámida, lo rescata —“te nos escamotea”— en una nube salvadora. Paris Alejandro es librado de la negra muerte cuando Menelao se abalanza resuelto para lancearlo y, ¡oh designios inescrutables de la divinidad!, la diosa protectora lo deposita en “la estancia olorosa”, donde lo esperan los brazos de su amada Helena. En su traducción, Reyes describe así este salvamento:

Pero Afrodita, usando de su poder de diosa,
fácil en torno a Paris densas neblinas corre
y lo transporta al tálamo, a la estancia olorosa.
(*Il.* III, 382-384)¹⁹

El poeta desea que, por lo menos, la nube que lo envolvió para aliviarlo de morder el polvo lo empape como si fuese una esponja aguada y lo deje hecho una sopa. Asimismo, Reyes utiliza esta escena, renovándola, para satirizar a esos personajes de cualquier época, vocingleros y mediocres:

Muchos hay como tú que obran portentos
a la hora del baño y los ungüentos,
y al combatir son aire y humo y vaho.

Así lo compara con esos fanfarrones que prometen demasiado en su preparación para la contienda





y que a la hora de la verdad se vuelven “aire y humo y vaho”, espléndida gradación que fulmina a falsos y engreídos guerreros de ayer —y de hoy— convirtiéndolos en nada.

La imagen —la idea— de Helena fue *leitmotivo* en Reyes para explorar sentimientos amorosos. Hija de Zeus y de Leda, *ovinata* y ejemplo de belleza sin par, en “De Helena”, el poeta vuelve a invocarla, desplegando sus impulsos epicúreos y reflexionando sobre sus recreos eróticos:

—Helena: soy tu ciego enamorado
y a confesarlo sin rubor me atrevo,
pues te descubro en cada rostro nuevo,
a poco que merezca mi cuidado.

Ya vimos a una Afrodita núbil, renacida para desdeñar a múltiples pretendientes; ahora, el poeta encuentra, de manera *diacrónica*, en cada nuevo rostro el rostro de Helena, modelo de hermosura, ceguera de individuos y perdición de pueblos. Sin embargo, aquí el hablante al que da la voz es un personaje gárrulo, que se jacta de sus lances terrenales, lejos de pesquisas literarias y averiguaciones mitológicas: “Me río yo del pobre porfiado / que investiga si Leda puso un huevo: / yo, para bien o mal, mi sed abrevo / en el presente y nunca en el pasado”. El juego de Reyes consiste en ensalzar la justa y el goce amoroso. La historia y Helena son cosa de anticuarios, de académicos trasnochados. La máscara del poeta habla con lengua de intrépido seductor que se burla de escolaridades y necesidades eruditas: “El amor no conoce más victoria / que disfrutar la dicha transitoria, / ¡y arda Troya después, no lo deploro!”. El ardid alfonsino es singular: el





personaje creado, una especie de Paris irresponsable y algo “gandul”, se solaza en sus triunfos carnales y enarbola el estandarte del *carpe diem* —y hasta el *carpe nochem*, como con simpatía sugería en los años 80 el profesor José Durand. La broma es doble porque además de presentarnos a un individuo que desprecia las referencias históricas o literarias de los amores clásicos, al que *le vale un huevo si Leda puso un huevo o no*, se le ocurre citar el refrán intratextural “¡que arda Troya!”; es decir, que pase lo que pase no importan las consecuencias de los actos, él pide que prevalezca el ciego amor y sus placeres. Hasta aquí la perorata de este amator transitorio, ufano personaje donjuanesco, pues, al final, Reyes sorprende al revelar que el autor de tales presunciones y vanaglorias amorosas no es sino un intelectual que se desmorona ante la banalidad de sus pensamientos:

—Tal presumía un escolar jumento
y, dislocando todo su argumento,
soltó un rebuzno que paró en un lloro.

El escolar acaba como aquel “labrador de amor” de Góngora, derrotado por “amor tirano”, convertido en un simulador que, como el poeta cordobés, aró en alterado mar, sembró una estéril arena, y sólo cogió vergüenza y afán. Su dislocado argumento que encarece el triunfo del amor efímero, acaba como el *arjumento* de un “burro” que, consciente de su torpeza logística, rebuzna de tristeza y termina derramando lágrimas.

En “Paris-Alejandro, ante Helena”, Reyes vuelve a enmascarar la voz poética y escribe otro soneto de amor:





—Helena que hoy te muestras tan esquivada
y que solías serme tan devota:
acepto humildemente la derrota
a trueque de tu mano compasiva...

Esta vez, el poema articula la voz de un París rogado, amante derrotado que implora el perdón de la amada, que clama compasión y reconciliación. Le pide que recuerde la lejana Cránae, donde gozó de su amor por primera vez bajo el auspicio de Afrodita Ciprogénea, cuando “siendo mi reina fuiste mi cautiva”. París-Alejandro trae a la memoria esa escena antigua y le ruega que deje el ceño huraño, “y a media voz repíteme que me amas”. Sin embargo, sus palabras son en vano, los dados de la fortuna (y la guerra) han sido lanzados, Helena se da cuenta del error cometido y en sus ojos refleja la violación, por parte de París, de los protocolos al hospedaje —la *xenia* de los griegos²⁰— y la mancha de su amistad con Menelao:

(Y al abrazarla, vislumbró Alejandro
en los ojos de Helena, el Escamandro
rojo de sangre y encendido en llamas.)

Esta invocación dramática, imaginada por Reyes, funciona de alguna manera como un *flash forward* en la trama homérica. París, a punto de morir a manos de Menelao, es librado de la muerte, como señalamos, por Afrodita, quien “lo transporta al tálamo, a la estancia amorosa” (*Il.* III, 384); pero al intentar seducir a Helena de nuevo, ya no puede desatender las consecuencias de la guerra que ha desatado. Aquiles, al vengar la muerte de Patroclo, tiñe las aguas del río Escamandro con sangre troyana; esta





visión nos desplaza a la rapsodia XXI donde incluso los dioses se enfurecen ante tanta mortandad. Sólo la intercesión de Hefesto impide la destrucción del Pé-lida, bajo las iracundas aguas del río bermejo, que se levanta para ahogarlo, enfurecido por su desmedida crueldad. Paris, en los ojos de Helena, vislumbra la muerte y las llamas que su ingratitud ha llevado a las tierras de Ilión.

Los personajes femeninos de la *Ilíada* sirven a Reyes para componer sonetos amorosos de elaborada destreza. En “Llanto de Briseida”, vuelve a mostrar ese “ingenio fino en exacto lenguaje”, como diría Moreno Villa (176). Ahora se plantea, a la manera de Mallarmé, la tarea de escribir un soneto en —*ay*, y lo resuelve con elegancia y brillantez:

Dice Briseida más o menos: —¡Ay
Patroclo que a deshora sucumbiste!
Soy sin ti como un ave sin alpiste,
carro sin rienda, mástil sin estay.

Las imágenes fluyen y hay gracia en el endecasílabo “soy sin ti como un ave sin alpiste”, así como en las comparaciones del siguiente verso. Reyes se vale del tono menor, conversacional, para lograr la rima perseguida:

En tanta confusión y guirigay,
tú mi refugio y mi sustento fuiste,
y el único en dolerte de la triste
que tiene que vivir de lo que hay.

El poeta conversa con el lector y dibuja el drama de Briseida con esa “chispa poética que lo electriza todo, que le presta una luz especial a lo que se dice”, según el juicio de Giner de los Ríos (74). Así, un vocablo marinero como “estay” y otro coloquial como





“guirigay”²¹ reflejan la diestra “alquimia verbal” del poeta, como la designa Vicente Quirarte (96), la galanura y la fina ejecución de la mano de Reyes, que recurre a su vasto dominio del idioma —callejero y letrado, arcaico y moderno— para resolver con soltura la empresa acometida. Además el poema termina con un anacronismo literario y humorístico, resuelto con otra difícil rima, ahora en —*aca*:

Mi dueño el otro, tú mi confidente,
comprendías que soy viuda en resaca
y que, para mi bien, más conveniente

que mover tanto ruido y alharaca
es que Aquiles hiciera lo decente,
casándose conmigo en Cuernavaca.

Reyes le da vida, voz y presencia *diacrónica*, a esta muchacha ganada por Aquiles en el saqueo de Lirneso, de la que no se sabe mucho más. “No tiene más historia que el incidente que la inventa. Ni siquiera un nombre verdadero. Las frases que la mientan sólo significan ‘La Doncella de Bresa’, es decir: ‘la de Bresa’, ciudad de Lesbos”, según cuenta en uno de los ensayos de introducción al poema (XIX, 66). “Patroclo, también dice Reyes, solía asegurarle que Aquiles acabaría por desposarla” (XIX, 334). Así, vivifica a la esclava-amante del héroe, la transpone a otro tiempo y a otro lugar, donde Aquiles, *noblesse oblige*, antes que liarse en guerras y combates, debería cumplir su palabra: salvar el honor de la dama mancillada —“viuda en resaca”—, casándose con la pobre Briseida, despojo de batallas, nada menos que en... Cuernavaca.





Los últimos tres sonetos de esta sección interpe-
lativa prefiguran la tercera parte, ya que Reyes em-
pieza a explorar una relación más profunda con los
personajes de la *Ilíada*. En el soneto a “Hera”, hace
una pausa en su recuento de héroes terrenos y medita
sobre la densa personalidad de esta antigua diosa,
identificada por los romanos como Juno, enumeran-
do sus atributos:

Iniquidad profunda en que todo reposa,
espíritu del tiempo, reina del torbellino,
sañuda, inexorable, inmensa y procelosa,
menos adicta al Crónida que fiel al destino

Algo indescifrable y oscuro tiene esta divinidad,
regente de los matrimonios y de la maternidad,
cuyos animales fueron el orgulloso pavo real y la
mansa vaca, y a quien los casaderos ofrecían férti-
les granadas en busca de auspicios para su boda.²²
“Irritable” y “artera”, celosa de las infidelidades de
su esposo Zeus, el poeta aclara que “nadie puede
implorarla como a cualquiera diosa / que diariamen-
te hallamos a vuelta del camino”. Hera es insonda-
ble y de otra estirpe, no apta para feligreses muy
devotos; sin embargo:

¡Quién sabe los secretos de esta deidad vetusta
que vino de las sombras y que tal vez ajusta
nuestras razones frágiles a la eterna razón!

Así, Reyes sugiere que en la pobreza de nuestros
deseos y nuestra flaca arquitectura, no vemos la gra-
vedad de esta antigua y secreta diosa, quien ajusta
nuestra pequeñez con la razón divina, a la que tan
poco comprendemos.





Al juzgar en “Héctor”, al héroe troyano, Reyes comete otra anacronía que concede una estatura distinta al héroe de Ilión y lo aleja de los capitanes contemporáneos que lo rodean:

Bizarro es Héctor, aunque no gigante,
pero nos embelesa y nos imana,
pues, bajo la altivez de su semblante,
su abnegación es casi cristiana.

El príncipe teucro se convierte en una especie de caballero medieval cristiano, medido y sabio, a diferencia de los héroes homéricos, desmesurados y airados. No supera “al rudo Ayante”, aunque “lo derrota en pulidez urbana”, ni triunfa sobre Patroclo, ni es mejor capitán que Glauco o Sarpedón, y el mismo Aquiles lo aventaja en valentía y hasta en crueldad. Sin embargo, para Reyes, como para muchos otros, algo hay de heroico en la modestia y rectitud de Héctor, en su virtud egregia:

Mas canta, diosa, y a los pueblos diles
que contra Héctor la censura es necia
medida con sus prendas varoniles.

En la figura del guerrero de Ilión, el gran defensor de Troya, Homero tuvo la gloria de ser misericordioso e imparcial, al valorar también la tragedia de los vencidos, al cantar su dolor; por eso la *Iliada* perdura, por eso es lección de los siglos. Y allí queda, en su estatura *atemporal*, enorme ante la derrota, la figura destacada del héroe troyano.

Reyes termina esta segunda decena poética con un soneto que cifra el final de su lectura homérica. Esto explica, acaso, porqué cerró la primera sección con el poema “Entreacto”, que sugiere un intermedio. La





relación directa con el texto se da en las dos primeras partes, que culminan con la imagen de Aquiles. Él abre y cierra la epopeya. Ya no se le interpela, sino que se medita sobre su condición postrera. De este modo, Reyes prefigura la sección *meditativa* o *filosófica* del poemario. “Al acabar la *Ilíada*” muestra al prestigioso héroe, cuya cólera fue catalizador del poema homérico, desilusionado y meditabundo, en espera de su aciago destino. ¿Qué queda de los duelos, los saqueos y del odio? ¿Qué sobrevive a tanta mortandad y al dilatado fuego? Reyes describe al hijo de la nereida Tetis, pensativo y solitario, desencantado de su flamante triunfo: “*γλυκύ δ’ ἄπειρο πόλεμος*” (*glukú d’ápeiro pólemos*), “la guerra es dulce para quienes no la conocen”, que diría Píndaro a los tebanos:

Desengañado Aquiles, sólo a la muerte aspira.
Su madre acecha, atónita, la hora malhadada
en que habrá de ceder sus restos a la pira;
padre, hijos y esposa son grey abandonada.

Briseida llora a Patroclo, Agamemnón muestra su falsedad, Ayante y Diomedes lo evitan: “No queda quien comparta su duelo ni su ira”. De la lucha, sólo dolor y despojos; del amor, un reflejo oblicuo; de la amistad, un recuerdo fugaz. El héroe cavila ensimismado, envuelto en dudas. Dice Reyes:

Último caballero de la virtud antigua,
le deja la venganza una embriaguez ambigua,
y sólo de la tumba espera la piedad.

Ya le acude la gloria con los brazos abiertos,
único amor que temple, como un sol de los muertos,
su frío desamparo, su arisca soledad.





Sobria meditación sobre el espejismo de la gloria, “sol de los muertos”, como la define la excelente imagen de Reyes, Aquiles sabe de la tristeza que hay en la victoria. El héroe griego queda plasmado como en un medallón parnasiano, con vocablos precisos y medidos, anacrónicamente, semejante a un caballero andante, melancólico y pesaroso, lamentando el precio de la fama. Aquiles, “[ú]ltimo caballero de la virtud antigua”, repasa su mirada por las ruinas de Ilión, que incendiaron su cólera y lo movieron a ejecutar proezas; pero, parafraseando a Quevedo, en su soledad y desamparo, no halló en qué poner los ojos, “que no fuese recuerdo de la muerte”.

III

Las lejanías nos curan de las cercanías.

Alfonso Reyes (XI, 182)

EN LA TERCERA PARTE de *Homero en Cuernavaca*, que denominamos *meditativa* o *filosófica*, Reyes va a incorporar su carrera literaria, sus estudios, su posición como un poeta postmodernista, apegado a la métrica y la rima, así como una introspección hacia las raíces más profundas de su vida. Establece, de entrada, su distancia contra las escuelas literarias del momento; se centra en la tradición, en el pasado que perdura, que él mismo ha heredado y que ha contribuido a preservar. Bien lo describió Xavier Icaza, al señalar que huye de la “inspiración oropelesca” (220), del “fraude sentimental” (220-221), y se distancia de





“las jaurías de las ‘vanguardias’ ”, como diría Car-
doza y Aragón (254). En “Una metáfora” cita una
imagen homérica que cifra su postura estética:

“Las cigarras de voz de lirio”, dice Homero...
Le pesa al preceptista, le duele al traductor.
La audacia del poético y voluntario error
de escolios y de notas ha juntado un rimero.

La luminosa imagen le sirve a Reyes para recor-
darnos que en poesía —como en todo— nada hay
nuevo bajo el sol: “Algo hay en Apolonio que es del
mismo acero, / y algo en el viejo Hesíodo que tiene
igual sabor”. La travesía de las palabras es larga y
viaja a través de los siglos. Asimismo, argumenta:
“No creo que se pueda decir nada mejor, / y juzgue
cada uno lo que dicte su fuero”. Haciendo gala de ri-
mas y, en el único poema del libro que no cumple con
los estrictos catorce versos clásicos, el poeta elabora
un soneto —¿*vanguardista*?— con su estrambote fi-
nal. Reyes ataca a la vanguardia... *desde la vanguar-
dia*. “¿Pues no ha osado un moderno hablarnos del
clamor / rojo de los clarines, y no es valedero / si otro
habla del negro redoble del tambor?” Con destreza
y picardía, Reyes se burla de un “moderno” que se
regodea en ese “*immense et raisonné dérèglement de
tous les sens*”, como quería Rimbaud, para que el
poeta se volviera “vidente” y entrara en “lo desco-
nocido”, en la percepción híbrida de los sentidos.²³
Como Juan Ramón Jiménez, como Machado, como
González Martínez, y como casi todos los poetas de
su generación anterior a las vanguardias de inicios
del siglo xx, Reyes descrece de los despliegues del in-
consciente, de las magias de la irracionalidad. Según





explica Castañón, renuncia “a las facilidades del tremendismo, [y] a las pirotecnias abismales de la vanguardia” (“Vocación poética”, s.n.). Nacido bajo la égida del positivismo en la ciencia y del modernismo, simbolismo y parnasianismo en poesía, su reacción se sustentó en apagar los efluvios del romanticismo, en ponerle bridas a los énfasis del “yo”; y el surrealismo, a su parecer, volvía a esos territorios egocéntricos aunque, en verdad, funcionaba con otros ajustes, con diferentes instrumentos. Reyes no lo entendió. Nadie quiere deberle nada a sus contemporáneos, ha señalado el Dr. Johnson —*vía* Borges— y menos si son más jóvenes que uno. A pesar de su amistad y afición por Gerardo Diego, García Lorca y la Generación del 27, de su defensa de los Contemporáneos y su apoyo económico a los primeros poemas de Octavio Paz en los años 40, desoyó la voz de esa joven generación de poetas. Se aferró a *su* vanguardia, la de heredar “la tradición”, como quería Eliot, y así se burla de los artificios surrealistas:

Transporte sensorial, Vocales de color,
Sinestesia —perdónese el terminajo huero—,
Suprarrealidad, Cantos de Maldoror. . .

¡Se asusta el avispero!
Mientras zozobra el crítico, digamos con valor:
—¡Bravo por “las cigarras de voz de lirio”, Homero!

Ahora bien, lo singular de la diatriba alfonsina es el regodeo verbal y visual del poema. Vuelve a las mayúsculas decimonónicas, se sonríe del recurso de la sinestesia —“terminajo huero”—, y se mofa de tres pilares de la vanguardia: el cabalístico soneto de Rimbaud a las vocales coloridas, la suprarrealidad —o





surrealismo—, y los *Cantos de Maldoror*. Al mismo tiempo, esta crítica conceptual se cifra en un soneto, con esquema de rimas tradicional, al que se le agrega un estrambote final, de tres versos *jocoserios*, un heptasílabo y dos alejandrinos, jugando con el molde clásico, como lo hiciera Cervantes en su célebre soneto con estrambote al túmulo de Felipe II, en Sevilla. Así, mediante este alarde de virtuosismo técnico de alejandrinos con hemistiquios agudos, llanos, esdrújulos, un heptasílabo y una difícil rima sostenida en —*ero* de Homero y en —*or* de Maldoror, Reyes prueba, de nuevo, su magistral manejo de vocablos y una clara disposición para elaborar conceptos medidos y rimados, con admirable frescura y buen tino. En el fondo, un juego: ese *lentus risus* horaciano del que hablamos anteriormente y “la aportación del humor, elemento esencial y conjugador la mayoría de las veces [. . .] en toda o casi toda la poesía de Reyes”, como bien apuntó Giner de los Ríos (82). Hay una sutil ironía en este soneto y la franca sonrisa alfonsina que, nos recuerda Rangel Guerra, fue para el regiomontano una “forma del despertar espiritual” (199), ya que antecede al pensamiento filosófico y funciona como catalizador de la misma vocación creativa.²⁴

En “*Tersites (y Alarcón)*”, Reyes quiebra las líneas temporales y reúne a dos personajes lejanos y, en apariencia, disímiles. Dice el soneto:

Al buen Tersites yo lo conocía. . .
Como nuestro Alarcón era de feo,
salvo que éste supo dar empleo
a su corcova y su melancolía,

y el otro no, por esa lengua impía
que le ganó el famoso zarandeo





En la segunda rapsodia de la *Ilíada*, cuando Tersites incita a los aqueos a regresar a su patria, Odiseo lo recrimina, lo zarandea, y recuerda a la asamblea el triunfo prometido por el augur Calcas en Áulide, al salir rumbo a Troya. Tersites viene a simbolizar —incluso físicamente— la cobardía y la bajeza, la renuncia a una empresa acometida. Así lo retrata Homero:

Entre los que llegaron a Ilión era el más feo:
cojo, estevado, hundido de pecho y corcovado,
de puntiagudo cráneo y pelambre risible,
a Aquiles y a Odiseo se ha hecho aborrecible
buscándoles camorra. (*Il. II*, 214-218)²⁵

Reyes no se detiene ante la crítica materialista que ve, en esta escena, una actitud *aristocrática* de la epopeya homérica, ya que los reyes son bellos, atléticos y valientes, y los plebeyos, anónimos y hasta defectuosos. Mireaux, en el capítulo VII del segundo tomo de su análisis, “*La politique dans L’Iliade*”, escribe: “Tersites, soldado político que denuncia la riqueza de los jefes, su vida fácil y voluptuosa, su rapacidad a la hora de repartir el botín, personifica evidentemente el descontento de la clase militar y la oposición a la clase aristocrática dominante y privilegiada” (II, 170).²⁶ El regiomontano elude el análisis marxista o “de clase”, y más bien se transfiere de época y establece un paralelo con la fealdad de otro personaje, el mexicano Juan Ruiz de Alarcón, comediante del Siglo de Oro. La figura contrahecha del criollo americano, que vivió en Madrid en el siglo XVII, fue pasto para las burlas de sus contemporáneos. En “Tres siluetas de Ruiz de Alarcón”, Reyes lo describe: “Era corcovado de pecho y espaldas” (VI, 89), y cita a Góngora, quien ridiculizó su doble





apariencia, “la que adelante y atrás / gémina concha te viste” (104), y a Quevedo, quien cruel y sarcásticamente lo retrató así: “Corcovilla, poeta juanetes, hombre formado de paréntesis, tentación de San Antonio, licenciado orejoncito, no nada entre dos corcovas, zancadilla por el haz y el envés” (105). También recuerda la ingeniosa quintilla que le compuso el regidor Juan Fernández:

Tanto de corcova atrás
y adelante, Alarcón, tienes,
que saber es por demás,
de dónde te corco-vienes
o adónde te corco-vas. (104)

Sin embargo, en el soneto que lo reúne con el personaje homérico, Reyes propone un sesgo ajeno al materialista histórico, distinto, literario, y más personal, al señalar que, a diferencia de Tersites, el dramaturgo mexicano dio buen empleo a su defecto, transformándolo: “¡como que hizo Alarcón lo que Odiseo, / en todas las comedias que escribía!” Es decir, en sus dramas, Alarcón “zarandea” al lector, metamorfosea su carencia física y la convierte en virtud espiritual a través de la obra, *la ruta vertical* de su poesía. De nuevo, Reyes sugiere que el arte es la única respuesta a las inclemencias —físicas y espirituales— de la vida. Además, una vez indicado el parangón triunfante del comediante, en los tercetos finales, aprovecha para crear una de las rimas más ejemplares de su colección de sonetos, a la vez que rinde homenaje a tres de sus mejores amigos:

Yo quebranté una vez con mi ganzúa
el pecho de Alarcón. Su voz fluctúa
del AY grosero al refinado EHEU,





y en el dolor se templa y se acentúa.—
Pedro Henríquez Ureña lo insinúa
Castro Leal también, y Emilio Abreu.

Tanto Henríquez Ureña como Reyes, en sus años del Ateneo de la Juventud, y más tarde Castro Leal y Emilio Abreu, insistieron en la “mexicanidad” de Alarcón. Vieron en su obra el nacimiento del temple americano, el inicio de una “poesía lógica” más que lírica, una cierta “discreción” y “melancolía”; es decir, el principio del carácter americano, diferente del fogoso modo peninsular, que con el tiempo dio paso a la comedia de costumbres de Corneille y Molière (cf. Reyes VI, 119-129). El regiomontano subraya que en la figura y obra de Alarcón “el dolor se templa y se acentúa”, a través del refinamiento creativo. De igual manera, conmemora el trabajo de sus amigos y el mismo apellido de Emilio Abreu le sirve para realizar una acrobacia literaria, una rima inusual, a la manera de Mallarmé y su célebre soneto en —yx. Una lección de “gimnasia poética”, como la denominó Manuel Lerín (572) y malabarismo rimado. Siguiendo los preceptos clásicos del soneto, la forma predilecta del Siglo de Oro, Reyes formula una idea, la desarrolla en dos cuartetos y la resuelve en dos tercetos, demostrando con éxito que en su apuesta poética puede salir airoso del combate contra sonidos, métricas y rimas. Homero y Mallarmé, Tersites y Alarcón, personajes diacrónicos, se engarzan en este soneto para ilustrar el magisterio alfonsino; “Se amistan las épocas con noble gracia”, como apunta Fernández Retamar (339); y acaso este poema nos sirva para repetir las líneas que escribió Pedro Henríquez Ureña, uno de los invocados, desde





1927: “Al fin, el público se convence de que Alfonso Reyes, ante todo, es poeta” (146).

Sin quererlo, el regiomontano incurrió en *otra* vanguardia, la establecida desde Londres por Ezra Pound y T.S. Eliot para la poesía norteamericana. En “Reflexión de Néstor”, el poeta encuentra otra vez un eco antiguo, un sabio precepto que resuena en la obra del comediante mexicano, y dice: “Intentaré vestirlo en un soneto, / aunque sospecho que lo deterioro”. Retrata al dramaturgo enumerando sus virtudes:

Nuestro Alarcón, el sufridor discreto,
cuya frecuentación es un tesoro
por su trato sencillo y su decoro,
su tono conversable y su respeto,

piensa que “Dios no lo da todo a uno”

La tónica de la reflexión cala profundo y Reyes se acerca a ella con modestia para no “deteriorar” esa verdad moral. Alarcón, corcovado —“sufridor discreto”—, a diferencia de Tersites —el rezongón homérico—, sabe que Dios no lo da todo a nadie, como es su propio caso, desgraciado físicamente. Pero allí, en esa desventaja, risa de sus contemporáneos, Alarcón halla discreción, sencillez, respeto y decoro. Además, se elogia ese “tono conversable”, que Reyes apreció tanto y aplicó a su propia obra. Se conjugan épocas y autores, “y he aquí que Néstor, elocuente anciano / —gárrulo, pero nunca inoportuno—”, expresa algo similar, en tierras lejanas y antiguos tiempos, bajo otras estrellas y,

sus años llora y sus vicisitudes,
y exclama, casi como el mexicano:
“Los dioses no dan juntas las virtudes”.²⁷





Reyes traslada y recupera la máxima filosófica para su poema. He aquí una clara intertextualidad —como se denomina hoy en día— que lo sitúa a la par de Eliot, Pound y del mismo Joyce, quienes en su momento utilizaron translaciones clásicas semejantes. Juegos de ecos y espejos históricos —“el plagio nunca ha existido”, como diría Cardoza y Aragón— (241), cruces temporales que toman sentido, versos luminosos que se transfieren de una lengua a otra, de la antigua civilización grecolatina a los días pasajeros de la nuestra. Se trata, como escribe Octavio Paz para *Ifigenia cruel*, de una especie de “guiño secreto, el aparte malicioso para el goce de los entendidos, el anacronismo y la señal de inteligencia hacia otras tierras y otros tiempos” (II, 421).

En “Instante de Glauco y Diomedes”, Reyes vuelve a unir en una intersección varias ideas y varias épocas. Soneto complejo, por un lado contiene una imagen homérica: “como la miel del higo / cuaja la leche”; líneas que narran cómo el médico Peón, a instancias de Zeus, cura a Ares —arrancado de la batalla y transportado al Olimpo— de “la herida que llora icor divino” (*Il.* V, 873), recibida de manos de Diomedes en el campo de batalla terreno, y que lo dejó fuera de combate.²⁸ Y este momento de curación celeste se une con otro de índole humana: Diomedes, cansado de pelear contra personajes celestes como Ares, quien se le ha esfumado, interpela al capitán teucro Glauco y le pide que demuestre su alcurnia terrestre. Éste declara su progenie licia y explica:

Cual la generación
de las hojas se mudan los linajes humanos.
Barre el viento las hojas por la selva, y vestida
la halla la primavera de nueva floración:





¡tal suceden los jóvenes a las tropas de ancianos!
Nacen unos, perecen otros...(*Il.* VI, 142-147)

Así, mediante el famoso símil, Glauco rememora a sus ancestros, su sangre noble; entre ellos, menciona al noble Belerofonte, “a quien dieron los dioses gentileza y valor” (*Il.* VI, 153). Cuando pronuncia ese nombre, Diomedes, el Tidida, reconoce en Belerofonte a un huésped de su antepasado Eneo; Reyes aísla el valor de este instante y en su soneto exclama: “una palabra a cuyo encantamiento / se reconoce amigo el enemigo”. Y encumbra la escena de reconciliación de sangres cuando Diomedes, con alegría, propone el intercambio de armas con Glauco, al igual que lo hicieron sus antepasados: “Troquemos nuestras armas: sea cosa notoria / que es la amistad paterna nuestra más alta gloria” (*Il.* VI, 236-237). Desde esa coyuntura conciliatoria, en medio de los llanos de Ilión, Reyes vuelve la mirada hacia otro acontecer de amor paterno, en la Edad Media castellana, donde otro preclaro poeta, ilustre filósofo, sentenció la vulnerabilidad de los hombres ante el destino, su condición perecedera:

Sombra somos delgada y desvaída;
muy antes que Manrique lo dijera,
lo dijo Glauco y lo escuchó el Tidida:

Que somos la verdura de la era,
marchitas hojas que la fronda olvida
a cada turno de la primavera.

De esta forma, la historia se repite, como las generaciones que son “verdura de la era” y mudanza de linajes humanos. Ares, curado de las heridas de





la guerra en el Olimpo, y Diomedes y Glauco, estrechando la diestra en las llanuras de Ilión, simbolizan la esperanza de conciliación, la posible paz en honor de la amistad familiar. Pensando en Manrique, quien también recogió en sus coplas el vínculo paterno y la sucesión interminable de generaciones, Reyes, al lado del Glauco homérico, hila los versos y los engarza de una era a otra, de una civilización a otra, hasta acabar en el valle de Cuernavaca, donde convoca a esa “junta de sombras”.

Hemos mencionado que el poeta regiomontano huye de la vaga sensiblería y la templa, como quiere Giner de los Ríos, bajo “la dictadura de la inteligencia” (82), logrando un equilibrio lírico entre sentimiento y razón, “gracias al dominio y la vigilancia que sobre su sentir [...] ejerce aquélla” (82). Asimismo, utiliza el recurso de la máscara, la *persona* de Ezra Pound, para darle voz a los personajes homéricos. Tanto el poeta de Idaho como el de Monterrey, al parecer tan lejanos, pertenecen a una generación que evita los excesos del romanticismo, el yo desbordado, y el sentimiento meloso. Los dos miran hacia la antigüedad grecolatina para encontrar su centro, y huyen del estado “bárbaro” o “salvaje” de su patria cifrando en Grecia su ideal.²⁹ Ambos eurocentristas, uno se define contra la guerra de España y el otro contra la de toda Europa. Sin embargo, nos interesa más su búsqueda poética, su enmascaramiento, su buceo arqueológico, su navegación hacia antiguas literaturas, su *make it new* de lejanas sensibilidades, para tratar de darle cohesión al presente, al caos de su época. Pound renueva a Arnaut Daniel, a Cavalcanti; Reyes a Alarcón, a Manrique, y los incorporan en su poesía.





En “Filosofía de Helena”, Reyes cita otra frase homérica, pero ahora medita sobre la lección de la hija de Zeus y Leda, sobre la derrota de las pasiones y la ceguera amorosa, que no admite limitaciones:

Quando me orillo a contemplar la fuente
que salta entre parleros borbollones,
no entiendo al mago que gritó: “¡Detente!”,
ni al loco que le dicta condiciones.

Reyes piensa en las penas de la carne, los dolores que causa, la imposibilidad de evitarlas. Hace eco y cita, casi de manera literal, a Garcilaso de la Vega, quien en el soneto I: “Cuando me paro a contemplar mi estado”, razonaba sobre la incapacidad para triunfar sobre la dueña de sus males: “Yo acabaré, que me entregué sin arte / a quien sabrá perderme y acabarme / si ella quisiere, y aun sabrá querello” (en Rivers 34-35). Este poema también pudo inspirarse en la primera *Rima Sacra* de Lope de Vega: “Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por donde he venido, / me espanto de que un hombre tan perdido / a conocer su error haya llegado” (en Rivers 219). De igual manera, recuerda al mago Fausto ante la visión mágica de Helena, de quien también ha quedado enamorado, sin poderse detener.³⁰ Y guardando en mente estos poemas áureos y a Goethe, su escritor alemán predilecto, Reyes se pregunta si el camino de la vida no se recorre solamente “para ver alejarse las pasiones” y mirar cómo la memoria establece el juicio. Es condición de los hombres el volver hacia atrás y lamentar errores y excesos amorosos. La experiencia colectiva y la personal se unen, se espejean a través del tiempo:





Corre la sangre su fangosa vena,
y sólo en el recuerdo se depura
y decanta su linfa y la serena.

Y el luto y el afán y la amargura
apenas sirven, como siente Helena,
“para ilustrar la fábula futura”.

La pena, la derrota, el trago amargo de la ceguera amorosa y sus insospechadas consecuencias, sólo funcionan como ejemplo para futuras historias, donde se repiten las circunstancias pero con diferentes actores. Reyes emplea toda su sabiduría, reúne sus lecturas, lecciones eróticas, y pasiones lejanas, para fundirlas en su soneto. Por un lado, evoca a Helena, desesperada, excusándose con Héctor, “—Ay, miserable perra de quien eres cuñado” (*Il.* VI, 354), cuando lamenta su malhadada unión con el gandul de Paris, deseando haber nacido muerta, arrancada de las manos de su madre por “un tempestuoso viento” (356), o arrojada “al sonoro mar” (357) para ser “juguete de las olas” (358), antes de cometer el adulterio funesto. Y por el otro, a Garcilaso, a Lope (y hasta Goethe) quienes —como tantos hombres— se entregaron al amor, “sin arte”, en espera de la derrota. Retumbos lejanos de lances amorosos, equivocados y lamentables —como tal vez sean todos—, porque, como sentencia Helena:

Quiso Zeus que fuéramos pasto a las desventuras
para inspirar la fábula de las razas futuras
(*Il.* VI, 368-369).

Como juguetes de los dioses, mujeres y hombres





sufren y se destruyen, guiados a ciegas por los impulsos incontrolables del deseo; repitiendo, sin saber y sin cesar, amores de otros tiempos. Así, vemos cómo Reyes, a través de la máscara —la *persona* de Pound—, incorpora sus sentimientos, por lo que bien lo define Adolfo Castañón como un “artista del eco” (“Vocación poética”, s.n.).

En “La verdad de Aquiles”, cita palabras del caudillo aqueo que enuncian su propia ética: “Si me preguntas lo que yo más quiero, / te diré que se muda con el día / y que lo va llevando el minuterero / y el curso de las horas lo desvía”. El poeta declara la múltiple dirección de sus actos —y también de su obra—, en perpetua mudanza. Sin embargo, justifica esa variedad de intereses:

No es inconstancia, no: la suma espero,
el desenvolvimiento y la armonía
que prestan intención al derrotero
en una espiritual geometría.

De manera sutil pero precisa, con “la acostumbrada sencillez estilística” que le confiere Héctor Perea (109), en esta tercera sección del libro, Reyes va penetrando más en su propia vida, en su obra. Y al saldar cuentas expresa lo que anhela como juicio literario: “la suma”, “el desenvolvimiento y la armonía”, ese equilibrio en tensión que elevará su ser a otras esferas. Asimismo, deja claro lo que no desea, lo que aborrece, citando al héroe aqueo:

“pensar y hablar dos cosas diferentes”,
miedo del mundo, engaño de las gentes,
menoscabo del arte y de la vida.³¹

Es decir, la hipocresía, esa doble cara que disminu-





ye y deteriora al ser y al mundo, a la vida misma. En este soneto, Reyes vuelve a insistir, ahora de los labios de Aquiles, en la fidelidad absoluta a la obra, en un principio de equilibrio entre vida y arte, entre pensamiento, palabra y escritura, en “la geometría espiritual” que tanto anhela, o “la total circunferencia” que le atribuyó Borges en el poema luctuoso que le dedicó:

Reyes, la minuciosa providencia
Que administra lo pródigo y lo parco
Nos dio a los unos el sector o el arco,
Pero a ti la total circunferencia. (1967, 82)

Enorme elogio endecasílabo, por el cual el argentino le atribuye “la circunferencia”, forma perfecta que se adscribe a “la geometría espiritual” que buscaba el poeta mexicano.

En el soneto “Casandra”, Reyes declara su afición a Grecia: “En torno a las imágenes de Homero / siempre se conformó mi fantasía”. Regresa a sus inicios poéticos, a sus primeros encuentros con la musa: “Era yo niño aún, era el primero / de mis arrojados en la poesía; / cuando borrada y diáfana, al postrero / latido que la tarde difundía, / Casandra vino a mí”. El mito de la sacerdotisa de Apolo le sirve para meditar sobre su propia vocación. Casandra, “la que enreda a los hombres”, no correspondió a los amores del dios que le ofrecía el don de la videncia; entonces, su don profético se vuelve “diáfano y borroso”, pues, aunque verdadero, nadie lo cree, como no lo creyeron los troyanos cuando les vaticinó la derrota final. Acaso Reyes encuentra en esa imagen su propio destino poético, del que muchos de sus contemporáneos dudaron, porque a pesar del rechazo a su don, este soneto es uno de los más logrados del libro.





Así describe a la hija de Hécuba y Príamo, al aparecerse al niño Reyes: “Blanco y severo / y rozagante manto la envolvía. / Mirome sin hablar; pero en sus ojos / de fatal inquietud, yo adivinaba / piedad y espanto”. Ejercicios de compasión y de terror, la vida misma pronosticada por la princesa troyana, cuyos vaticinios nadie toma en cuenta. Reyes sabe que ha sido punzado por la poesía y la literatura griega, dos destinos paralelos que no lo dejarán nunca. También reconoce la tragedia que envuelve su vida y que recreará, de nueva cuenta, en los sonetos finales. De manera “diáfana” y “borrosa”, con exquisito asombro, cuenta el poeta regiomontano la conmoción que le produjo esa lejana visión de Casandra:

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.

Los últimos dos versos se cuentan, me parece, entre los de lirismo más acabado en esta colección. Es el amor, es la poesía, es la muerte; siempre intuitivos, ligados a la vida de Reyes, siempre cerca de su travesía.

En los tres poemas finales, Reyes reúne —acaso profecías de Casandra, subestimadas e inesperadas, pero funestamente cumplidas— a sus *manes familiares*: su padre, su madre, el fantasma de la revolución y la muerte. “De mi padre” vuelve a evocar al general Bernardo Reyes:

De Alejandro y de César y de otros capitanes
ilustres por las armas y, a veces, la prudencia,
yo encontraba en mi padre como una vaga herencia,
aliento desprendido de aquellos huracanes.





En esos jefes de la antigüedad vislumbra la silueta paterna, ardiente y fragorosa, “aliento” y “huracán”. Alejandro conquistador y César traicionado, le vuelven a la mente. Las armas y las letras. Años atrás, durante su estancia en España (1914-1924), se había consagrado, en 1919, al trabajo de modernizar en castellano los cantares de *El Mío Cid*, “para volcar en prosa sus versos y su esencia”; entonces lo asaltaba la figura paterna: “la sombra de mi padre, rondadora presencia / era Rodrigo en bulto, palabras y ademanes”. Aunque la historia oficial de México emitió un juicio negativo contra el general Bernardo Reyes, ya que se levantó contra Francisco I. Madero y su rebelión inició los sangrientos días de la Decena Trágica, su hijo siempre lo consideró como víctima de los hechos, como mártir; incluso en su célebre poema “9 de febrero de 1913”, fechado en 1932, lo llama “Cristo militar” (X, 147). De manera singular, en *Anecdotario*, Alfonso Reyes reproduce un texto titulado “14-3-30”, donde explica que, cuando las fuerzas de los generales porfiristas, Gregorio Ruiz y Manuel Mondragón, liberan a su padre de la cárcel de Lecumberri, aparece como jefe natural de la rebelión y cabalga hacia Palacio Nacional, en la Plaza de Armas, defendido por el general Lauro Villar y el vicealmirante Ángel Ortiz Monasterio: “Quiere dirigirse contra la guarnición, adelanta su caballo y levanta las dos manos como pidiendo calma y silencio (*sus pistolas, a su muerte, se encontraron con todos los cartuchos intactos*), pero una descarga de ametralladora pone fin a su vida” (XXIII, 366. Énfasis nuestro). Es necesario subrayar esa acotación que indica que Bernardo Reyes nunca disparó sus pistolas, detalle fundamental para su defensa. Y en





Cuernavaca, traduciendo y hojeando —¿ojeando?—
a Homero, embarcado en las páginas de la guerra de
Troya, regresa su figura:

Navegando la *Ilíada*, hoy otra vez lo veo:
de cóleras y audacias —Aquiles y Odiseo—
imperativamente su forma se apodera.

Por él viví muy cerca del ruido del combate,
y, al evocar hazañas, es fuerza que retrate
mi mente las imágenes de su virtud guerrera.

La antigua epopeya le pertenece, las escenas de
la guerra le son familiares, y los héroes de Troya,
argivos y teucros, no hacen sino transportarlo a los
recintos familiares, al “ruido del combate”, a me-
morar a su padre, personaje “de cóleras y audacias”
—a la manera de Aquiles y Odiseo—, marcado por
el destino de una muerte trágica.

El poema que cierra la colección, “De mi paráfrasis”,
contiene dos partes que insisten en ese destino
militar que, de una u otra manera, explican al poeta
su relación íntima con la *Ilíada*. En la primera, ex-
clama: “No está en las letras cuanto yo adivino / del
duelo del troyano y del aqueo, / ni sólo en el poema
peregrino, / ni en lo que cautamente escribo y leo”.
No son las palabras que Reyes va deletreando en su
traducción del griego antiguo, ni la dilatada epopeya
que se despliega ante sus ojos, ni lo que va escribiendo
y leyendo en Cuernavaca, sino algo más profun-
do, algo más perturbador:

A sobresaltos de la sangre, atino
con el oculto parangón, y husmeo,
no las palabras disecadas, sino
el tufo de la guerra y del saqueo.





“El oculto parangón” lo transporta a su propia vida familiar, a las acciones pacificadoras, el rechazo a invasiones apaches, la defensa de la frontera, los sofocamientos de cuartelazos, las batallas y sublevaciones de su padre. Reyes no lee sino “husmea” palabras vivas, no “disecadas” en el tiempo, y siente en carne viva “el tufo de la guerra y del saqueo”. Él mismo corrobora esta ubicua presencia militar en sus recuerdos: “Porque la figura de la guerra estaba siempre a la vista, ya por los recuerdos de mi gente, o como prueba y contraste de las virtudes varoniles. Así lo dejan sentir, creo yo, los últimos sonetos de mi *Homero en Cuernavaca*. Las madres les decían a sus hijos: ‘No llores. ¿Qué vas a hacer, entonces, mañana, cuando tengas que ir a la guerra?’ ” (En Alicia Reyes, 1976, 35).

Así, el encuentro con la obra de Homero se registra como destino a la vez que *anagnórisis*, reconocimiento, no sólo intelectual sino emocional. “Por gracia o maldición —otro lo acierte—, / un patrimonio traigo en la memoria / de valentía y de dolor y muerte”. Revive, “a sobresaltos de sangre”, las escenas descritas en la inmensidad de Troya y en México, para “gracia o maldición”. Todo lo lleva en sí, todo le es cercano, la valentía, el dolor, la muerte. Y en esas intersecciones históricas sólo le quedan en “patrimonio”:

Gritos y llantos, pánico y victoria,
todo lo tuve junto a mí, de suerte
que todo es sentimiento más que historia.

Nada le fue ajeno, más que historia antigua es biografía. Por eso puede saltar anacrónicamente e incrustar sus lecturas, sus pasiones, sus recuerdos familiares. Él también perdió a su padre, también





escuchó el lamento de su madre, conoció la traición, el desprecio, la acusación, el exilio. Hay en *su* corazón furias y penas, que diría Quevedo. Entonces, Homero le revive las heridas: “todo es sentimiento más que historia”.

El soneto final, segundo “De mi paráfrasis”, continúa la reflexión sobre el “oculto parangón” entre la vida de Reyes en el México revolucionario y las escenas finales de la guerra de Troya. También vuelve a explicar la humildad de su trabajo, ya que no es azaroso que termine con ese título el libro, paráfrasis, pues según la segunda acepción del *Diccionario de la Real Academia Española*, significa “traducción en verso en la cual se imita el original, sin verterlo con escrupulosa exactitud”. Reyes esclarece que *su Ilíada* es simplemente un ensayo, una imitación del original, pero no así los personajes, que le son demasiado entrañables:

Oí clamar a Andrómaca privada del esposo,
oí la imploración de Hécuba en la torre,
y he visto al viejo Príamo, nocturno y tembloroso,
que cruza el campamento y al hijo muerto acorre.

La muerte de Héctor cierra la epopeya homérica para los troyanos. Héroe modelo, víctima de los excesos de su hermano Paris, queda como mártir de la *Ilíada* y confirma la incapacidad de los hombres para entender los designios de los dioses; de allí el gran dolor de su esposa, de su madre, de su padre, de todo el pueblo de Ilión. Cómo no recordar, ante el lamento de Andrómaca, el poema “Madre” que evoca la viudez de doña Aurelia Ochoa, esposa del general Bernardo Reyes, con quien tuvo doce hijos. Y Alfonso, el noveno, le escribe desde España, en 1923:





Vienen y van, me cuentan cómo cambias,
pero me basta a mí que permanezcas
y siento yo como un batir de alas,
voz de tu ausencia o voz de tu presencia.

Ayer, con valerosa confianza,
me entregaste a mi propia fortaleza:
—Ve en pos de ti—dijiste. Y me alargabas
la daga corta y la breve rodela.

Hombre soy: traigo para tu regazo
frente con duelo y trabajadas sienes;
pero mis brazos son los mismos brazos

que recogieron tu viudez endeble,
cuando caíste sobre mí gritando,
el día de llorar, el día fuerte. (X, 103)

El dolor de Alfonso Reyes en el exilio se filtra profundamente en este soneto. Registra la presencia y la ausencia de su madre, a la que siente “como un batir de alas”; presiente sus cambios en el tiempo, que le llegan a través de quienes vienen y van de México a España, entregándole noticias de su familia y de su tierra. Al escritor mexicano le basta con que siga viva, con que permanezca. Es interesante que Reyes se describa a sí mismo, al partir de su patria, como un guerrero clásico con armamento ligero. Su madre lo ha investido y le alargó “la daga corta y la breve rodela”, elementos mínimos para el combate; mediante una sinécdoque los transforma en la pluma y la hoja en blanco, armas del escritor que se resiste a la venganza de la sangre paterna y se entrega con pasión a las letras.

Mucho se ha escrito sobre el padre de Reyes, so-





bre su trágica muerte, “el día de llorar, el día fuerte”, el 9 de febrero de 1913. En cambio, poco se menciona a su madre, su “viudez endeble”, la que el poeta recuerda en estas líneas, al recordar los últimos cantos de la epopeya homérica. Cayó su padre, como cayó Héctor, “domador de caballos”, y la viuda se desmorona.³² Reyes aclara: “Llorar ajenas lágrimas fuera un afán ocioso / si abunda el propio llanto que tal engaño ahorre, / y el relato hago mío sin miedo a lo que oso / para que viva en mí y nunca se me borre”. La epopeya queda impregnada en su memoria, el poeta la hace suya, *la encarna*, ya que no está pretendiendo asumir penas extrañas, sino las suyas propias. Finalmente, explica que ese sentimiento de la Grecia antigua es el mismo que se siente en su tierra —¿México?—, y que la distancia en el tiempo no impide la similitud y, como señalamos en el epígrafe de esta sección, las lejanías lo curan de las cercanías:

A siglos de distancia la sangre siempre es una,
e igual es la congoja e igual es el contento.
Oh tierra que me diste la norma con la cuna:

A tu regazo —prenda de mi consentimiento—
de mis pacientes números confío la fortuna,
pues hallo que recogen tus quejas y tu acento.

Algo oculto y misterioso encierran estas últimas líneas del libro; similares son las penas y las alegrías, el sentimiento es atemporal. Reyes, en esta sección *meditativa* o *filosófica*, al fin encuentra que en la obra de Homero, vertida por él al castellano en Cuernavaca e inspiración de los treinta sonetos, descifra los números —los númenes— de su fortuna mexicana. A siglos





de distancia, en medio de las resonancias históricas y poéticas de la epopeya helena, Reyes vislumbra “el oculto parangón” con su tragedia familiar, así como “la ruta vertical” de su destino poético. Y, con palabras de Ovidio, cierra su discurso con una invitación al silencio: *Lingua, sile: non est ultra narrabilie quidquam*. “Calla, lengua: no hay nada más que contar”.

IV

Si (como los imperios de la laca
Y el ébano enseñan) la memoria
Labra su íntimo Edén, ya hay en la gloria
Otro México y otra Cuernavaca.

Jorge Luis Borges (1967, 83)

AL INICIAR ESTE ENSAYO señalamos que se ha menoscabado el valor poético de la obra de Reyes. Aquí intentamos un análisis riguroso —*a close reading*— de los treinta sonetos que componen *Homero en Cuernavaca*; algo que hasta hoy no se había realizado y que tal vez ayude a revalidar su poesía y a disfrutarla. Citemos a algunos de sus amigos, que apreciaron su obra y fueron sensibles a la tribulación que sentía Reyes cuando se le regateaba su labor como poeta. Moreno Villa —otro autor que merecería una lectura más atenta—, quien lo frecuentó en los años veinte en Madrid y desde los cuarenta en México, afirma:

A Reyes lo salva su inteligencia en todo momento.
Y en el mañana, cuando se haga una antología de su
poesía lírica, y el mundo haya entrado en una época
menos angustiosa, sin “ismos” ni desesperaciones,





entonces podrán verse en su valor las poesías epícuras de este ávido gustador de la vida (179-180).

Moreno Villa coincide con T. S. Eliot: “*There is no method but to be very intelligent*” (“No hay método sino ser muy inteligente”). A Reyes lo salva esa inteligencia vestida de gracia, esa lucidez para mantener la eficacia del lenguaje, su claridad y precisión. Asimismo, notamos que cumple con la noción de *logopœia* de Pound, quien la definía como “la danza del intelecto entre las palabras” (1954, 25), y que toma en cuenta los hábitos de la palabra, sus usos acostumbrados, sus concomitancias, sus formas aceptadas y sus juegos irónicos.³³ En este pequeño libro, como en toda su “geométrica aventura griega”, como la designa Fernández Retamar, otro de sus amigos (337), Reyes despliega un “tremendo señorío de la palabra” (338) y exquisitos “destellos de los clásicos” (338). El regiomontano, “un dandy de la inteligencia”, según Cardoza y Aragón (543), le devolvió a los vocablos su peso, su textura —antigua o moderna—, y un tono a la vez conceptual y conversacional, que guarda gran frescura. Tal vez Manuel Lerín lo explicó mejor, al afirmar de su obra en general, que “no hay escrito suyo capaz de no ser comprendido” (573), y, con respecto a su versificación: “Su poesía es aseada, pues difícilmente encuéntrase pecados gramaticales” (577).

En cuanto a su afán por la métrica y la rima, hay que recordar que para Reyes el poema es producto de una labor rigurosa. Como apunta Rangel Guerra, el regiomontano consideraba “la poesía como producto de la idea, más que de la emoción; la hechura poética como producto de la disciplina” (200). El





verso libre prevaleció en el siglo xx y todavía rige en nuestra época, pero muchos poetas nacidos en el siglo xix no lo recibieron con agrado; podemos mencionar a Amado Nervo, a Enrique González Martínez y a Ramón López Velarde en México, y a Juan Ramón Jiménez, a Miguel de Unamuno y a los hermanos Machado en España, para dar algunos ejemplos ilustres de sus coetáneos. Citemos al respecto la máxima de T. S. Eliot, quien mantuvo que: “*No vers is libre for the man who wants to do a good job*”.³⁴ Reyes coincidiría seguramente con Eliot. Ambos pertenecieron, en diferentes países, a una generación que vio en la métrica un instrumento para ceñir las ideas, una especie de desafío a la vez que un juego intelectual, y nunca un obstáculo para expresarse.

Para explicar su cautela con respecto a las vanguardias es pertinente citar un juicio de Federico García Lorca, poeta de múltiples tonos y texturas, vanguardista por antonomasia, recogido por Xavier Icaza, y que ensalza ese dominio del lenguaje, el magisterio de Reyes. “Lo que más me impresiona de su poesía es el señorío sobre las palabras, el proceder como un señor o amo de las palabras” (219). Ingemar Düring reconoció, también, en esa virtud alfonsina, la “reivindicación estética de la palabra” (10) que, a nuestro parecer, emparenta a Reyes con la máxima mallarmeana: “*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*”. Los sonetos de *Homero en Cuernavaca*, al incluir los juegos de la rima y de la métrica tradicional o postmodernista, constituyen la evidencia de su intento por salvaguardar la lengua, por mantener su exactitud y viveza.

A la vez, Reyes mantuvo, en su singularidad, otra vanguardia, más sutil y más difícil de sostener: la van-





guardia solitaria de “la tradición” y el “sentido histórico” —*the historical sense*— que, como explica Eliot:

[...] implica una percepción no sólo de lo pasado —*pastness*— del pasado, sino su presencia; el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solamente junto con la generación que lleva en los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero y, dentro de ella, toda la literatura de su propio país, tienen una existencia simultánea y componen un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es un sentido tanto de lo atemporal como de lo temporal, y de lo atemporal y lo temporal juntos, es lo que hace a un escritor tradicional. (1964, 4).³⁵

La cita de Eliot escrita en 1919 —discutible por eurocéntrica, pero inevitable para evaluar a su generación— coincide con la visión alfonsina de la literatura y las premisas de composición que cifran los sonetos de *Homero en Cuernavaca*. Reyes conjuga la atemporalidad homérica y su propia temporalidad mexicana. El mismo título del libro es un hallazgo luminoso que unifica la Antigüedad con el mundo moderno, concilia el pasado y lo reinterpreta para volverlo contemporáneo... en Cuernavaca.

En su ensayo “Atenea política”, escrito en 1932, Reyes esbozó una idea de la tradición similar a la de Eliot. Se refería a la inteligencia como un “agente unificador” (XI, 194) que detecta la continuidad de la historia en un proceso intelectual que “se desarrolla en el pasado, se recoge en el presente y se orienta hacia el porvenir” (194). Reyes concibe la tradición en relación íntima con esa continuidad progresiva de la cultura, que es sustancia de la inteligencia: “No





se trata aquí de querer traducir el presente hacia el pasado, sino, al contrario, el pasado hacia el presente. El aprovechamiento de una tradición no significa un paso atrás, sino un paso adelante, a condición de que sea un paso orientado en una línea maestra y no al azar” (195-196). Mas esa línea maestra a la que Reyes se refiere se da sólo por medio de una “selección cualitativa”. Y la selección que Reyes hace al escoger la obra de Homero, coincide con la tradición clásica que su generación de ateneístas llevaba “en los huesos”. De esta manera, Reyes situaba, en orden simultáneo, atemporal y temporal, a México —y a Latinoamérica— con la literatura europea en su momento fundacional homérico, a la vez que como heredera y extensión de ella. Tal y como lo quería Eliot.

Ahora bien, siguiendo esta idea de intersección de lo atemporal y lo temporal, digamos que Reyes aplicó también, por coincidencia de intereses, el método poundiano del *make it new*, que consiste en traducir para una generación sentimientos y experiencias de otras generaciones, de otras épocas y otras civilizaciones, insertando líneas y citas de aquellos tiempos —en el caso de Reyes, los griegos y los autores del Siglo de Oro español— en sus poemas, y heredarlos —¿traducirlos?— ya sea para su tiempo o para “ilustrar la fábula futura”.

Pound dejó la célebre cita de que la poesía no es sino lenguaje cargado de emoción (1954, 23), y T. S. Eliot sentenció que sólo hay versos buenos, malos y caos. En el Londres de principios del siglo xx, a ambos se les tildó de “ilotas borrachos”; en el caso de Reyes, todavía hoy se sigue discutiendo el valor de su poesía. Por ejemplo, Eduardo Mejía, aunque lo elogia, lo llama “un excelente poeta menor” (171), cual-





quiera que sea el significado de ese temerario oxímoron. Al desglosar ese prejuicio, Gerardo Deniz, quien considera su poesía “[d]e valor indiscutible” (7), analiza dos tendencias alfonsinas que lo han constituido en un poeta “poco de fiar”. Reyes, indica, fue en su versificación “múltiple”, es decir, a veces serio y otras humorístico; o sea, voluble de carácter y de inspiración. Además, su poesía está llena de “alusiones” — como en el caso de *Homero en Cuernavaca*— lo que lo convierte en “un poeta culto”; de allí la insistencia en desconfiar de su obra, en tildar incluso su poesía de “mala”, añade Deniz, a pesar del saludo más bien seco que recibe su poema dramático *Ifigenia cruel* (7-8). Quisiera profundizar y problematizar esa erudición, ese carácter “culto” —¿elitista?—y lleno de alusiones de la poesía de Reyes, como sucede en los treinta sonetos que hemos analizado. Hay que preguntarse, asimismo, ¿por qué encontramos a Reyes, en Cuernavaca, leyendo a Homero, entre los miles de autores que pudo haber elegido?

V

Pero ¿quién ha dicho que el espíritu de la gran poesía queda limitado a los contornos de una sola lengua? ¿Quién ha dicho, sobre todo, que una gran civilización no puede volcarse como el agua misma en vasijas diferentes?

Alfonso Reyes (XI, 159)

EN UNA ENTREVISTA de Emmanuel Carballo al jurista, diplomático y escritor Genaro Fernández McGregor, compañero de Reyes en el Ateneo de la Juventud fun-





dado en 1909, le preguntó su opinión sobre el polígrafo regiomontano: “Para mí, Reyes es el clásico hombre de letras: su información es absoluta. Su juicio es muy sutil y de muy vasto horizonte. Como poeta es menor que como prosista y ensayista. Su estilo es muy atildado, para *élites*. Lo considero, en México, el humanista más grande de nuestros días” (67). Como señalamos, muchos críticos han compartido la opinión de McGregor sobre la poesía de Reyes.³⁶ Hemos tratado de probar que *Homero en Cuernavaca* no desmerece su obra en prosa, que se trata de poesía de alta calidad.

McGregor, sin embargo, tiene razón al mencionar la erudición que implica parte de la poesía de Reyes; su escritura es pulcra y elegante, “para *élites*”. Eso sucede con *Homero en Cuernavaca*, ya que exige un compromiso por parte del lector: es una lectura amena a la vez que de estudio. Hay sonetos que resisten la lectura sin previa preparación. Sin embargo, es muy recomendable revisar su traducción de la *Iliada* (y la epopeya completa) antes de acometer su lectura. Aunque esto es ardua tarea, facilita el camino y lo hace mucho más disfrutable.³⁷ Reyes incorpora su biblioteca clásica y del Siglo de Oro, labor a la que se dedicó toda su vida. Al facilitar la civilización occidental para México y Latinoamérica, Reyes obedece a su herencia decimonónica, criolla, liberal y “civilizatoria”.

Evodio Escalante ha detectado con exactitud este lugar de enunciación eurocéntrico y “clásico” de Reyes al señalar que, en su “Discurso por Virgilio” (1930), entonaba su “Evangelio de la latinidad” (60), dirigido a las izquierdas y a los comunistas. De allí su célebre *dictum*: “Quiero el latín para las izquierdas, porque no veo la ventaja de dejar caer conquistas ya alcanzadas” (XI, 160). En *Homero en Cuernava-*





ca (1948-1951), Reyes parece pedir también el griego —facilitado por su traducción *en alejandrinos* de la epopeya y su divertimento poético *en sonetos*—, si ya no para las izquierdas, por lo menos para los poetas, para sus avisados lectores, y para los estudiantes universitarios. Es decir, requiere el latín y el griego como instrumentos indispensables para quien quiera acercarse al “banquete de la civilización”. Cuando escribe que “[n]uestras aguas... son latinas” (XI, 174), significa “grecolatinas”. Y en consecuencia, las filtra por el castellano más atildado, como afirma McGregor, heredándonos de paso el alejandrino medieval y el soneto renacentista —y postmodernista. Si en 1930, Reyes proclamaba el vigor de la *Eneida* y las *Geórgicas* para fortalecer el espíritu nacional y la labor de los campesinos, en 1950 añade la *Iliada* —atemperada por sus sonetos— como punto de partida y platillo principal del menú civilizador. Siguiendo el sueño ateneísta, quiere su traducción para las prensas universitarias (cf. Mejía Sánchez en XIX, 12). El manjar es exquisito y Reyes la sirve con maestría y delicadeza... desde Cuernavaca.

No obstante, lo que olvida la propuesta grecolatina, eurocéntrica y letrada de Reyes es, para nombrarlo de una vez, “la otredad indígena”, el ingrediente prehispánico de nuestra civilización mexicana y latinoamericana. Evodio Escalante elabora sobre este punto cuando señala que Reyes ubica a los indígenas en un “pasado absoluto” y que, por lo tanto, ya no son “sujetos de interlocución” (60). No está sólo en esta exclusión. Hoy, en 2013, el problema indígena —*amerígena*, como lo llamaba Juan Luna Cárdenas— sigue siendo el punto ciego —*the blind spot*— de gran parte de la intelectualidad mexicana. Octavio Paz y Carlos





Fuentes, herederos directos de Reyes, incorporaron el mundo indígena de manera tangencial, desde fuera, aunque su obra estuvo dirigida hacia Europa, España o hacia sus lectores hispanohablantes en Latinoamérica. Rulfo le dio más subjetividad a un campesinado que habla español, pero cuyo imaginario pareciera venir, en sus trazos lingüísticos y en sus repeticiones, desde un profundo pasado prehispánico.

En su afán por heredarnos Europa, Reyes escogió acertadamente a Virgilio y a Homero como los cimientos para una educación civilizada y civilizadora. De alguna manera, “Dicurso por Virgilio” (1930) y su traducción de la *Ilíada* y *Homero en Cuernavaca* (1948-1951) se complementan como fundamentos del Ateneo literario del regiomontano. Cifran, también, su testamento educativo, su cartilla pedagógica. Sin embargo, el tiempo ha devuelto el imaginario indígena desde el pasado absoluto en que lo situaba Reyes a un presente inmediato e ineludible. A partir de 1994, el río subterráneo que nunca ha desaparecido, volvió a brotar con fuerza inesperada.³⁸ Si como quiere Reyes “[d]otar a los niños con Virgilio es alimentarlos con médulas de león” (XI, 165), la lectura del *Chilam Balam* les otorga una piel de jaguar. Si ayer Reyes pidió el latín para las izquierdas, hoy se pide el maya y el nahuatl —o cualquiera de las lenguas del mosaico lingüístico mexicano— para izquierdas y derechas. Como escribió Nicanor Parra de manera jocosera en sus *Artefactos* (1972): “La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas”. Y tal vez fueron Carlos Montemayor y Rubén Bonifaz Nuño, de reciente desaparición física, quienes empezaron a conjuntar, dentro del marco literario, esos dos imaginarios ineludibles, el prehispánico y el hispánico (con





su bagaje clásico y su tradición grecolatina), al facilitarnos la lectura de los griegos y los latinos, así como al adentrarnos en la civilización olmeca, la Koatlíkue, o el teatro maya. El camino apenas se está abriendo y esa conjunción de estudios está por venir. No debemos “dejar caer conquistas ya alcanzadas”, como la atinada traducción de Reyes de la *Ilíada* y su exquisito *Homero en Cuernavaca*, succulentos textos que educan y aleccionan en el buen vivir y escribir; así como también debemos exigir la lectura del *Popol Vuh* y los *Cantares Mexicanos* para forjar nuestra identidad. En otras palabras, las obras de Homero y de Virgilio son tan imprescindibles como las historias de don Fernando de Alva Ixtilxóchitl, de don Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanztzin, y de don Fernando Alvarado Tezozómoc.³⁹ En una cita puntual que se atribuye a José Bergamín, poeta español exiliado en México en los años 40 y amigo de Reyes: “lo Cortés no quita lo Cuahutémoc”. Y que el espíritu de la gran poesía, como afirma el epígrafe de Reyes que utilizamos para esta digresión, se bañe en las aguas que fluyen desde las diferentes lenguas y civilizaciones de Europa como de las que manan de las Américas.

VI

EN ESTE TRABAJO tratamos de reivindicar el valor de *Homero en Cuernavaca* para la historia de la poesía mexicana. Problematizamos su mera existencia clásica, eurocéntrica, elitista, y dejamos ver su alto valor poético a pesar de su condición erudita y su dificultad exegética. Dejemos a lectores y lectoras definir lo “bueno” que se escribe en nuestra época posco-





lonial. Sin embargo, sería recomendable, al menos como “ejercicio espiritual” —¿o vanguardista?— y hasta como desafío, volver a visitar las geometrías de la forma y los rigores del soneto.

Tal vez sea tiempo de “torcerle el cuello al cisne experimental” o torcérselo en sentido contrario. Sin abandonar los logros de las vanguardias —y de las no-vanguardias— ni la valoración del ritmo y de la imagen, se trata de combinar el juego formal y la libertad imaginativa. Aunque el soneto nunca ha desaparecido, parece que hoy, felizmente, lo están revitalizando poetas jóvenes, viejos y *viejóvenes*.⁴⁰ “Como las generaciones de las hojas...” acaso pronto surgirá, al igual que a principios de cada siglo, la ilusión de otra nueva “vanguardia”. De este modo, en esta era digital y electrónica, se seguirá haciendo buena poesía de corte tradicional a la par de la posmoderna y poscolonial, lo que ya es bastante. Para quien quiera escribir un soneto, Reyes queda como un ilustre maestro, como un ejemplo a seguir o, al menos, como un buen poeta para compartir y disfrutar.

Arturo Dávila
Berkeley, Ca., abril de 2013





NOTAS

- 1 A Reyes no le agradó esta “cortés amonestación” de Castro Leal: “¿De modo —me dije lleno de pena— que aun mi Antonio... puede pensar, y no se asusta de decirlo, que yo he tenido ociosas a mis abejas? ¿Y mis ciento treinta libros serán, pues, inútil cosecha? ¡Ay, puesto que nadie ha delatado este bostezo de Homero, tengo que delatarlo yo, ingrato Antonio!” (XXIII, 325).
- 2 El postmodernismo que estableció de Onís fue una reacción contra la generación modernista encabezada por Rubén Darío. No guarda relación con el postmodernismo surgido a partir de los años 80 del siglo xx.
- 3 Las clasificaciones, al igual que las teorías generacionales, son siempre engañosas. Isaías Peña Gutiérrez, por ejemplo, prefiere hablar de López Velarde como “prevanguardista” (127-134). Sin embargo, dichas divisiones constituyen un buen marco de referencia, un instrumento útil para ubicar a los poetas, establecer sus “simpatías y diferencias”.
- 4 Giner de los Ríos afina este punto y afirma que en toda la organización de los papeles de Reyes “se hace presente el sentido poético” (74).
- 5 Reyes, sin embargo, fue un artífice primordial en la revaloración de Góngora. Nos hemos ocupado de este tema en “El Neobarroco sin lágrimas” (Dávila, *Alfonso Reyes*, 2010, 77-126).
- 6 Durante toda su vida, Reyes intentó facilitar la civilización europea como el camino que América debería seguir. Llegó a sentenciar: “Nuestras aguas [...] son latinas” (XI, 174). Sin embargo, visto desde Europa, Reyes quedó muchas veces como *secundus inter pares*, ya sea en sus estudios sobre Góngora, Mallarmé, Goethe, o sobre la misma Grecia. Hemos estudiado este problema en otro momento (Dávila, *Alfonso Reyes*, 2010, 115-122).
- 7 Citado del *Diario* de Reyes por Ernesto Mejía Sánchez en el “Estudio preliminar” a las *Obras completas*, t. XIX, 10.
- 8 Sin embargo, un trabajo exclusivo dedicado a *Homero en Cuernavaca* no existe. Eso ha motivado esta edición.
- 9 Todas las citas de Homero en Cuernavaca se encuentran en las *Obras completas*, t. X, 403-419, última versión de los poemas, revisada por Reyes en vida.
- 10 Cuernavaca deriva de la voz *IKuauh nawakan l*, cuya etimo-





logía es variada: para unos se origina de /*Kuahitl*/ = árbol, /*nawak*/ = alrededor de, y del locativo /—*kan*/, “lugar rodeado de árboles”, debido a su carácter boscoso y de abundante vegetación; para otros, la voz se deriva de /*Kuauhtli*/ = águila, /*nawal*/ = anunciar, hablar, y /—*kan*/; es decir, “lugar donde se anuncia el águila”, por la abundancia de esas aves que circulan por los cielos. Utilizamos la grafía fonética para transcribir voces prehispánicas (Para el origen de esta geonimia cf. Juan Luna Cárdenas, s.f.).

- 11 Notemos que Reyes es preciso en el uso de la palabra “nubada” para describir la forma repentina y turbulenta con que llueve en Cuernavaca. El Diccionario de la Real Academia la define así: “Nubada. f. Golpe abundante de agua que cae de una nube en lugar determinado, a distinción de la lluvia general”.
- 12 “*Considérons en effet les circonstances de cette mort, Patrocle meurt après avoir revêtu les armes d’Achille; il meurt en jouant le rôle de son maître. Achevons notre pensée: il meurt en jouant le rôle du dieu*” (I, 192. Énfasis en el original).
- 13 “*Je ne suis descendu aussi bas dans l’histoire de la route occidentale de l’étain que pour montrer le rôle qu’elle a joué dans la politique des cités grecques et l’importance de ce rôle*” (I, 312).
- 14 Con mayúscula en el original de Valéry; lo que enfatiza esa creencia (arielista) en “el arte por el arte”.
- 15 No está por demás recordar que Reyes fue un continuo estudioso de Mallarmé y un admirable traductor de su poesía (cf. *Mallarmé entre nosotros*, 1955 y *Culto a Mallarmé*, 1991).
- 16 Estas palabras prueban el gran amor que sentía Reyes por Cuernavaca, su última estancia, remanso de su corazón cansado, y lugar de inspiración del libro que analizamos y de la traducción de la *Iliada*.
- 17 El tema de la Afrodita rediviva fue tomado también por Efraín Huerta en “Afrodita Morris”, un poema memorable del gran “Cocodrilo” de la poesía mexicana. Huerta la imagina por las calles de la colonia Polanco, en la ciudad de México, rompiendo el corazón del poeta y de todos aquéllos que la miran.
- 18 Mireaux sugiere que se trata de una interpolación para satisfacer a muchos pueblos interesados en ser parte de la epopeya (II, 325-336).
- 19 En las referencias a la *Iliada*, usamos la traducción del





- mismo Reyes (*Obras completas*, t. XIX) para ilustrar, de paso, la excelente versión que dejó de la epopeya en castellano. Indicamos la rapsodia y el verso.
- 20 Cuando Paris-Alejandro, de la casa de Príamo de Troya, rapta a Helena, rompe con las reglas de hospitalidad que Menelao le confirió al recibirlo en su palacio de la Esparta Mesenia. Viola los protocolos de la *xenia*, como la llamaban los griegos, que correspondía al trato que se le daba a un huésped, a los regalos que intercambiaban visitantes y palaciegos, y al comportamiento que se esperaba de ambas partes. La *xenia* no era una ley escrita; sin embargo, el propio padre de los dioses, también conocido como Zeus Xenios, Hospites o Philoxenon, vigilaba su cumplimiento y cuidaba del bienestar de los viajeros. Para los griegos, el concepto de civilización estaba íntimamente ligado a la *xenia* y a la forma en que se recibía al viajero, al *otro*, al extranjero. El éxito o fracaso de las aventuras de Odiseo dependerá en buena parte del conocimiento y respeto que sus anfitriones —Circe, Calipso, Nausicaa y los feacios— tenían de las leyes de la *xenia*.
- 21 “Guirigay. 1. m. Gritería y confusión que resulta cuando varios hablan a la vez o cantan desordenadamente. 2. m. coloq. Lenguaje oscuro y difícil de entender” (*Diccionario de la Real Academia Española*).
- 22 Es posible que Octavio Paz tenga razón, como señalamos al principio de este ensayo, al señalar que el apego de Reyes a Grecia nace como el “reverso de su indiferencia frente al cristianismo” (II, 418), y que en esta “Hera” tengamos un reemplazo arcano y misterioso de la Virgen María. Lo mismo sucede con “Héctor”, a quien Reyes cristianiza, y con Aquiles, convertido en caballero doliente en el último soneto.
- 23 En carta a Paul Demeny —*Lettre du Voyant*— desde Charleville, el 15 de mayo de 1871, el joven simbolista francés le explicaba a su amigo cómo el poeta se convierte en “*voyant*” por un “largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”; premisa que será, más tarde, en las primeras décadas del siglo xx, estandarte de la vanguardia y de la escuela surrealista.
- 24 En su ensayo “La Sonrisa”, Reyes mismo indicaba: “La sonrisa es la primera opinión del espíritu sobre la materia” (III, 237); así como también: “La ironía es madre de la sonrisa” (239). Rangel Guerra encuentra en la sonrisa un *leitmotivo* que seguirá presente, años después, en *El Deslinde* (199).





- 25 Como indicamos, usamos la traducción de Reyes (*Obras completas*, t. XIX).
- 26 “*Thersite, soldat politicien qui dénonce la richesse des chefs, leur vie facile et voluptueuse, leur rapacité lors du partage du butin, personnifie évidemment le mécontentement de la classe militaire et l’opposition à la classe aristocratique dominante et privilégiée*” (II, 170).
- 27 Reyes traduce las palabras de Néstor a un Agamemnon enardecido: “Más nunca dan los dioses en haz todo lo bueno / lo que ayer juventud, hoy es resignación” (*Il. IV*, 320-321).
- 28 “Los calmantes vertiendo con solícita mano / Peón curó la lliga, que el dios es inmortal. / Como cuaja la blanca leche la miel del higo / a poco de agitarla, a poco y con premura / del furibundo Ares se disipaba el mal” (*Il. V*, 905-909).
- 29 Herederos de la ideología decimonónica de “civilización o barbarie”, tanto Pound como Reyes pensaban a su país sólo lo salvaría la única civilización posible; es decir, Europa. Estas ideas correspondían al eurocentrismo y elitismo intelectual propio de aquella época. Aunque el pensamiento de Pound evoluciona hacia otros lugares —China, Japón, Egipto—, tiene, en su primera época de Londres, muchos puntos de contacto con este Reyes que estudiamos.
- 30 El tomo XXVI de las *Obras completas* de Reyes reúne todos sus estudios sobre Goethe, uno de sus autores favoritos.
- 31 Cuando Odiseo va a visitar a Aquiles y lo insta a que regrese al combate, éste le responde criticando la conducta de Agamemnon, el Atrida: “Quien declara una cosa y piensa diferente / me es más odioso aún que las puertas del Hades” (*Il. IX*, 312-313).
- 32 Charles Baudelaire también se conmovió ante “los dolores de viuda” de este personaje homérico. En “*Le Cygne*”, dedicado a Víctor Hugo, escribe: “*Andromaque, je pense à vous!*”
- 33 Así la define Pound: “LOGOPŒIA: ‘the dance of the intellect among words’, that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play” (1954, 25).
- 34 “Ningún verso es libre para quien quiere hacer un buen trabajo”. Escrita en su juventud, la frase resonó mucho. Eliot la repitió años después: “As for ‘free verse’, I expressed my





- view twenty-five years ago by saying than no verse is free for the man who wants to do a good job” (1957, 31).*
- 35 Dice Eliot: “[...] *the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe since Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional* (1964, 4).
- 36 Desde otro perfil, Reyes también acabó en muchas antologías de poesía mexicana del siglo xx como un poeta bonachón y risueño, autor de “La amenaza de la flor”, “Glosa de mi tierra”, “Yerbas de la Tarahumara”, “Sol de Monterrey”, romances de arte menor y, en sus mejores momentos, como el autor de algunos sonetos memorables, y de la admirable y muy estudiada *Ifigenia cruel* (cf. Jorge Cuesta (1928), Manuel Maples Arce (1940), Antonio Castro Leal (1953), y Octavio Paz, *et al.* (1966). Los poemas de *Homero en Cuernavaca* fueron menos afortunados.
- 37 Por otro lado, ¿qué gran obra no requiere, para su mejor comprensión, del estudio del yo, las circunstancias y la biblioteca de su autor? La poesía siempre ha sido para minorías, por fatalidad o ventura. Purifica el lenguaje de la tribu. Algunos poetas se leen más que otros, pero todos cuentan con escasos lectores.
- 38 No insistiremos en este punto que requeriría muchas páginas. Sobre la herencia revolucionaria, el EZLN, y la cuestión indígena, he expresado mi opinión en otro ensayo (Dávila, 2011).
- 39 Sobre este tema, invito al lector a revisar el trabajo de José Rabasa (2010, 2011) y el de Walter Mignolo (2005).
- 40 Pienso en la obra de poetas españoles como Luis Alberto de Cuenca (2006) y Alberto Montaner (2004), o en los sonetos del chileno Óscar Hahn (2008), entre muchos otros autores más.





SIGLAS Y ABREVIATURAS

CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
FCE	Fondo de Cultura Económica
SEP	Secretaría de Educación Pública
UAM	Universidad Autónoma Metropolitana
UANL	Universidad Autónoma de Nuevo León
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
UNL	Universidad de Nuevo León



BIBLIOGRAFÍA

- ALIFANO, Roberto. *Borges, biografía verbal*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988.
- Antología de la poesía mexicana*. Editada por Jorge Cuesta. México: Contemporáneos, 1928.
- Antología de la poesía mexicana moderna*. Presentada por Manuel Maples Arce. Roma: Poligráfica tiberina, 1940.
- AUB, Max. "Alfonso Reyes, según su poesía". *Cuadernos Americanos* 2, vol. XII (marzo-abril 1953): 241-274.
- BORGES, Jorge Luis. "In memoriam A. R." *El hacedor*, 4a reimp. Buenos Aires: Emecé Editores, 1967. 81-83.
- . "Alfonso Reyes en la memoria". En *Alfonso Reyes en Argentina*. Coordinador Eduardo Robledo Rincón. Prólogo Félix Luna. Testimonios-entrevistas de Adolfo Bioy Casares y Carlos Fuentes. Buenos Aires: Eudeba-Embajada de México, 1998. 343-344.
- CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: SEP-Ediciones del Ermitaño, 1986 [Lecturas Mexicanas].
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *El río. Novela de caballería*. México: FCE, 1986.
- CASTAÑÓN, Adolfo. *Alfonso Reyes caballero de la voz errante*. México: Joan Boldó i Clement, Editores, 1988.
- . "Reyes y el duende fugitivo". *Voces para un retrato. Ensayos sobre Alfonso Reyes*. México: FCE-UAM / Unidad Azcapotzalco, 1990. 36-38.
- . "Vocación poética". En Héctor Perea. *Alfonso Reyes. El sendero entre la vida y la ficción*, 2007. Centro Virtual Cervantes. http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/a_reyes/entorno/castanon.htm (acceso enero 3, 2013).
- CHIAPPINI, Julio. *Borges y Alfonso Reyes*. Rosario, Argentina: Zeus Editora, 1995.
- CUENCA, Luis Alberto de. *La vida en llamas*. Madrid: Visor Libros, 2006.
- . *Poesía 1979-1996*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.
- DÁVILA, Arturo. *Alfonso Reyes entre nosotros*. Monterrey, México: UANL, 2010.
- . "La Re-evolución Mexicana y los poderes (in)visibles: Madero, Villa, Zapata, las Soldaderas y el EZLN". En *Conciencia mexicana: centenario de la Revolución y bicentenario de*



- la Independencia*. Rodrigo Pereyra Espinoza, editor. Lubbock, Texas: Céforo Press y Editorial Cálamo, 2010. 75-119.
- DENIZ, Gerardo. *Alfonso Reyes. Una ventana inmensa. Antología poética*. Monterrey, N. L., México: UANL, 2004.
- DÜRING, Ingemar. *Alfonso Reyes helenista*. Madrid: Ínsula, 1955.
- ELIOT, T.S. *On Poetry and Poets*. New York: The Noonday Press Subsidiary of Farrar, Straus & Cudahy, 1957.
- . “Tradition and the Individual Talent”. In *Selected Essays of T.S. Eliot*. New York: New Edition, Harcourt, Brace & World, Inc., 1964. 3-11.
- ESCALANTE, Evodio. *Las metáforas de la crítica*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1998.
- FERNÁNDEZ, Ángel José y LÓPEZ AGUILAR, Enrique. “Prólogo”. En César Rodríguez Chicharro. *Alfonso Reyes y la Generación del Centenario*. México: UAM / Unidad Azcapotzalco, 1988. V-XV.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. “En torno a la obra poética de Alfonso Reyes”. En *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*. Vol. II. Monterrey, N. L., México: UNL, 1957. 336-341.
- FRAZER, James George. *La rama dorada. Magia y religión*. [1890]. Trad. de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. 8ª reimpr. México-Madrid-Buenos Aires: FCE, 1981.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco. “Invitación a la poesía de Alfonso Reyes”. En *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*. Vol. II. Monterrey, N. L., México: UNL, 1957. 73-87.
- HAHN, Óscar. *Sonetos*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2008.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro “Alfonso Reyes”. En *Páginas sobre Alfonso Reyes (1911-1945)*. Vol. I. Monterrey, N. L., México: UNL, 1955. 146-155.
- HUERTA, Efraín. *Poesía completa*. Edición a cargo de Martí Soler. Prólogo de David Huerta. México: FCE, 1998.
- ICAZA, Xavier. “Introducción a la poesía de Reyes”. En *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*. Vol. II. Monterrey, N. L., México: UNL, 1957. 219-222.
- IDUARTE, Andrés. *Semblanzas*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1984.
- LERÍN, Manuel. “Apuntes sobre la poesía de Alfonso Reyes”. En *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*. Vol. II. Monterrey, N. L., México: UNL, 1957. 563-579.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón. *La Suave Patria y otros poemas*. México: CONACULTA-Alianza Editorial, 1994.





- LUNA CÁRDENAS, Juan. *La deformación de las geonimias*. México: Ed. Aztekatl, s.f.
- MEJÍA, Eduardo. “Reyes poeta”. *Voces para un retrato. Ensayos sobre Alfonso Reyes*. México: FCE-UAM / Unidad Azcapotzalco, 1990. 170-181.
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto “Estudio preliminar”. *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XIX. México: FCE, 1968. 7-20.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel. “Homero en Cuernavaca. Recreo en varias voces” [Presentación]. En *Ábside*. XII-4 (1948): 413.
- MIGNOLO, Walter. *The Idea of Latin America*. Malden, MA; Oxford: Blackwell Pub., 2005.
- MIREAUX, Émile. *Les poèmes homériques et l'histoire grecque*. 2 vols., Paris: Éditions Albin Michel, 1948-1949.
- MONTANER, Alberto. *Memoria de apariencias*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- MORENO VILLA, José. “Alfonso Reyes y la poesía”. En *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*. Vol. II. Monterrey, N. L., México: UNL, 1957. 174-180.
- NAVARRO, Bernabé. “La ‘Iliada’ de Alfonso Reyes”. En *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*. Vol. II. Monterrey, N. L., México: UNL, 1957. 190-193.
- ONÍS, Federico de. “Introducción”. *Antología de poesía española e hispanoamericana*. New York: Las Américas Publishing Company [1934], 1961. XIII-XXIV.
- . “Alfonso Reyes”. *Antología de poesía española e hispanoamericana*. 724-726.
- PACHECO, José Emilio. *Tarde o temprano*. México: FCE, 1980.
- PARRA, Nicanor. *Artefactos*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile, Vicerrectoría de Comunicaciones, 1972.
- PAZ, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas*. Vol. II. México: FCE, 1987.
- PEÑA GUTIÉRREZ, Isaías. *Manual de la literatura latinoamericana*. Bogotá, Colombia: Educar Editores, 1987.
- PEREA, Héctor. “Alfonso Reyes: el museo privado de un escritor”. En *Los respectivos alientos*. México: UNAM, 2006. 101-120.
- Poesía en movimiento, México, 1915-1966*. Selección y notas de Octavio Paz, Homero Aridjis, Alí Chumacero y José Emilio Pacheco. Prólogo de Octavio Paz. México: Siglo Veintiuno Editores, 1966.





- La poesía mexicana contemporánea*. Antología, estudio preliminar y notas de Antonio Castro Leal. México: FCE, 1953.
- POUND, Ezra. *Make it New*. London: Faber and Faber Limited, 1934.
- . *Literary Essays of Ezra Pound*. London: Faber and Faber Limited, 1954.
- . *Personæ: The Shorter Poems of Ezra Pound*. New York: New Directions Pub., 1990.
- QUIRARTE, Vicente. “Alfonso Reyes: la lucha con la poesía o el violín de Ingres”. En *Peces del aire altísimo*. México: Coordinación de Difusión Cultural de Literatura / UNAM, 1993. 95-103.
- RABASA, José. *Without History: Subaltern Studies, the Zapatista Insurgency, and the Specter of History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.
- . *Tell Me the Story of How I Conquered You: Elsewheres and Ethnocide in the Colonial Mesoamerican World*. Austin: University of Texas Press, 2011.
- RANGEL GUERRA, Alfonso. “La experiencia literaria”. *Voces para un retrato. Ensayos sobre Alfonso Reyes*. México: FCE-UAM / Unidad Azcapotzalco, 1990. 193-219.
- REYES, Alfonso. *Huellas, 1906-1919*. México: Editorial Botas e Hijo, 1922.
- . *Tránsito de Amado Nervo*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1937.
- . “Homero en Cuernavaca. Recreo en varias voces”. En *Ábside*. XII-4 (1948): 413-426.
- . *Cuestiones estéticas. Obras completas, t. I*. México: FCE, 1955.
- . “Atenea política”. *Tentativas y orientaciones. Obras completas, t. XI*, México: FCE, 1959. 182-203
- . “Discurso por Virgilio”. *Tentativas y orientaciones. Obras completas, t. XI*. México: FCE, 1955. 157-177.
- . *Mallarmé entre nosotros*. 2ª ed. México: Ediciones Tezontle, 1955.
- . *Homero en Cuernavaca. Constancia Poética. Obras completas, t. X*. México: FCE, 1959. 403-419.
- . *Obra poética. Obras completas, t. X*. México: FCE, 1959.
- . *Tentativas y orientaciones. Obras completas, t. XI*. México: FCE, 1960. 155-344.
- . “La sonrisa”. *El suicida. Obras completas, t. III*. México: FCE, 1965. 237-242.





- . *Capítulos de literatura española. Obras completas*, t. VI. México: FCE, 1967.
- . *Los poemas homéricos. La Ilíada. La afición de Grecia. Obras completas*, t. XIX. México: FCE, 1968.
- . *Anedotario. Obras completas*, t. XXIII. México: FCE, 1989.
- . *Culto a Mallarmé. Obras completas*, t. XXV. México: FCE, 1991. 17-239.
- . *Vida de Goethe. Rumbo a Goethe, Trayectoria de Goethe. Estudios Goethianos. Obras completas*, t. XXVI. México: FCE, 1993.
- . *La Ilíada de Homero (en Cuernavaca) y otros textos. Arístia de Alfonso Reyes*. Edición y nota preliminar de Braulio Hornedo Rocha. Cuernavaca, Mor.: Alicia Reyes-El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005.
- REYES, Alicia. *Genio y figura de Alfonso Reyes*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1976.
- . “Prefacio”. *Alfonso Reyes de cuerpo entero*. Monterrey, N. L., México: UANL-Capilla Alfonsina, 1999. 11-16.
- RIMBAUD, Artur. *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny - 15 mai 1871*. http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_du_Voyant (acceso enero 6, 2013)
- RIVERS, Elias L. *Renaissance and Baroque. Poetry of Spain*. Prosper Heights, Illinois: Waveland Press, 1966.
- VALÉRY, Paul. *El cementerio marino*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- VARGAS LLOSA, Mario. “Hombre de Letras”. En *Vértice*. El Salvador. <http://www.elsalvador.com/vertice/2005/270205/piedra.html> (acceso enero 3, 2013)
- VITIER, Medardo. “El último libro de Alfonso Reyes”. En *Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957)*. Vol. II. Monterrey, N. L., México: UNL, 1957. 185-190.



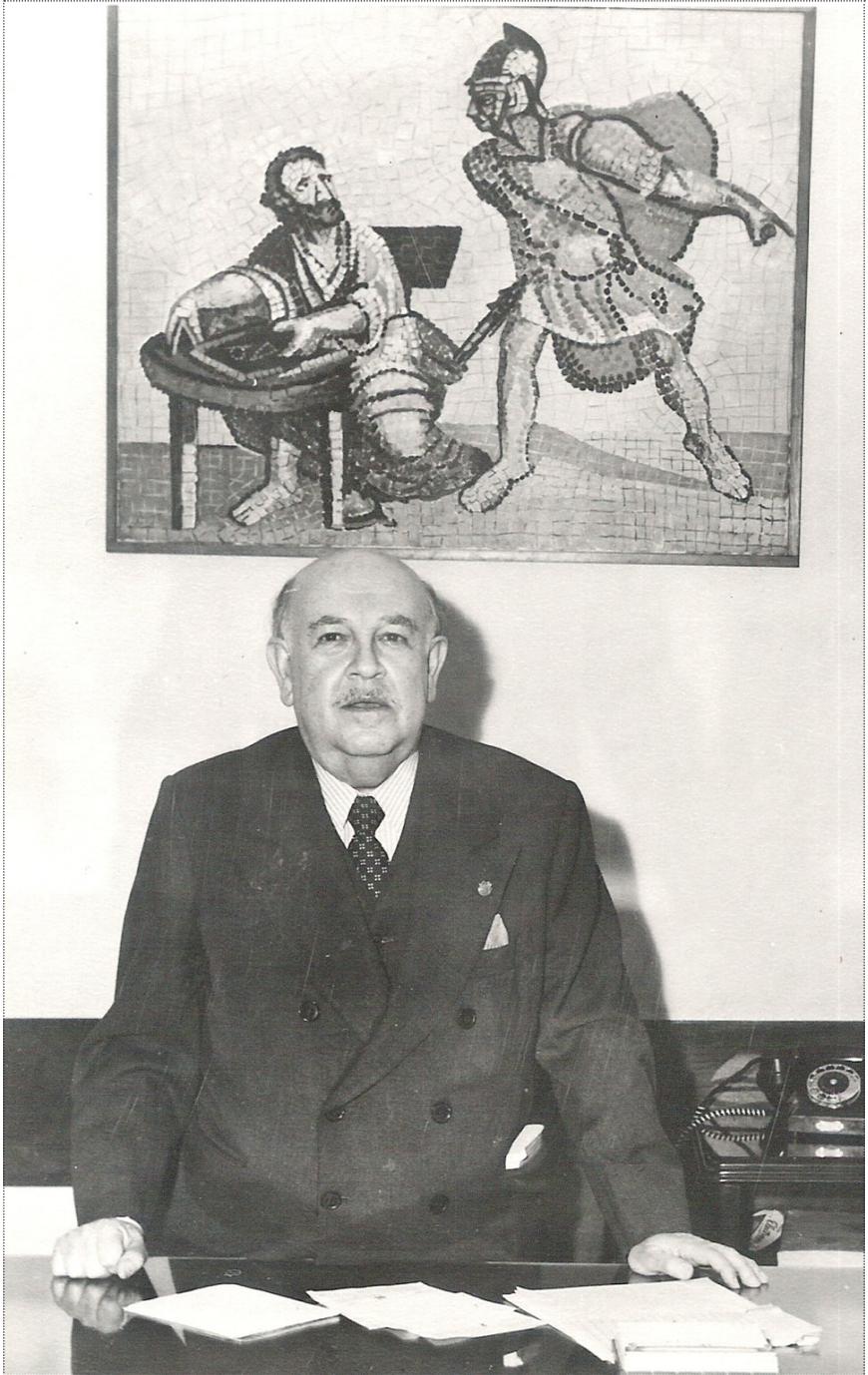




Homero en Cuernavaca







En El Colegio de México, 1950.





Je veux lire en trois jours l'Iliade d'Homère.

RONSARD





Este recreo en varias voces —prosaico, burlesco y sentimental—, ocio o entretenimiento al margen de la Iliada, se dedica a la buena memoria del sabio, inolvidable amigo y probo sacerdote Gabriel Méndez Plancarte, honra y luto de nuestras letras, desaparecido ha poco en plena labor.

*Los quince sonetos escritos entre septiembre y noviembre de 1948, y generosamente acogidos por la revista *Ábside*, aparecen hoy muy retocados. Al corregirlos recientemente (abril y mayo de 1951), se me fueron ocurriendo los otros quince.¹ El orden en que los presento obedece a consideraciones muy largas de explicar y hallo más fácil admitir que es caprichoso.*

México, 17 de mayo de 1951.

A. R.

¹ En el original de *Ábside* fueron doce los sonetos publicados y no quince. El mismo Méndez Plancarte los presentaba así: “Alfonso Reyes [...] desde su ‘dulce retiro’ de Cuernavaca, nos obsequia generosamente estos doce sonetos inéditos” (413).







I







¡A CUERNAVACA! 1

A CUERNAVACA voy, dulce retiro,
cuando, por veleidad o desaliento,
cedo al afán de interrumpir el cuento
y dar a mi relato algún respiro.

A Cuernavaca voy, que sólo aspiro
a disfrutar sus auras un momento:
pausa de libertad y esparcimiento
a la breve distancia de un suspiro.

Ni campo ni ciudad, cima ni hondura;
beata soledad, quietud que aplaca
o mansa compañía sin hartura.

Tibieza vegetal donde se hamaca
el ser en filosófica medida. . .
¡A Cuernavaca voy, a Cuernavaca!





2

No sé si con mi ánimo lo inspiro
o si el reposo se me da de intento.
Sea realidad o fingimiento,
¿a qué me lo pregunto, a qué deliro?

Bástame ya saber, dulce retiro,
que solazas mis sienas con tu aliento:
pausa de libertad y esparcimiento
a la breve distancia de un suspiro.

El sosiego y la luz el alma apura
como vino cordial; trina la urraca
y el laurel de los pájaros murmura;

vuela una nube; un astro se destaca,
y el tiempo mismo se suspende y dura...
¡A Cuernavaca voy, a Cuernavaca!





HOMERO

DE CARA a los volcanes, hoy prefiero,
pues la ambición y la ignorancia igualo,
deletrear las páginas de Homero,
que me acompaña para mi regalo.

Ensayo, me intimido, persevero,
aquí tropiezo y más allá resbalo:
otro volcán viviente y verdadero,
otro fastigio y otra cumbre escalo.

Pronto el cielo se opaca y estremece,
y el aguacero se desencadena.
Septiembre ruge, la nubada crece,

y cada vez que el horizonte truena,
la soberbia de Aquiles resplandece
y el viento gime con la voz de Helena.





GALOPE DE LA *ILÍADA*

TESALIA, Pilos, Élide, Sición, Laconia, Creta
—yeguas conocidas de larga tradición—,
sus ágiles corceles brindaron al poeta
para atronar los llanos de la ventosa Ilión.

Hay brutos de crianza divina o de secreta
generación olímpica, y a los del Pelión
el Céfiro y la Arpía dieron su sangre inquieta
y gozan un instante de habla y de razón.

Entre el cielo y la tierra cruzan los Inmortales,
las bridas sacudiendo de oro y marfil trenzadas.
Dioses, demonios, númenes, humanos y animales;

nubes, olas y piedras y árboles; y espadas,
picas, flechas y carros, arneses y metales
cabalgan un océano de sílabas rizadas.





TREGUA ESPONTÁNEA

¡INSÓLITA quietud en la troyana tierra!
Bajo su toldo, Aquiles olvida sus pasiones;
se oye temblar la lira, se escuchan sus canciones;
y un hálito de paz adormece la guerra.

El tumbo de las olas por el espacio yerra.
Con discos y venablos juegan los mirmidones
en los embarcaderos; y pacen los bridones
loto y palustre apio traídos de la sierra.

Yacen las negras flotas en muda formación.
De una y otra hoguera suben las humaradas,
y lejos se divisan las murallas de Ilión.

Desata sus sandalias ocioso Agamemnón,
y revista Odiseo sus naves embreadas,
únicas que lucían proas de bermellón.





LOS EXÉGETAS 1

No JUZGUÉIS que el arguto alejandrino,
partiendo en dos a Homero, como al santo,
fue tan impío ni ha pecado tanto
como peca el moderno desatino.

Que el Janto absorba y beba en su camino
tal afluyente, y se revuelva el manto,
¿en qué perturba la unidad del Janto,
en qué lo deja menos cristalino?

Ha muchos siglos maduró la yema,
enfriada la masa temblorosa
hasta cuajar en su virtud extrema.

Duerma el embrión su vida penumbrosa:
no importa el balbuceo, sí el poema;
no la oculta raíz, sino la rosa.





2

DE MODO que la *Iliada*, según Monsieur Mireaux,
es la occisión del amo, que en otro tiempo fue
un rito riguroso, y al cabo se atenuó
en despeñar a un *fármakos* o darle un puntapié.

¿Acaso, en vez de Aquiles, Patroclo no murió?
¡Pues ya están explicados la causa y el porqué!
Y añadido por mi cuenta: Tersites padeció
a nombre de la tropa, según claro se ve.

“...Muchacho, no te encumbres, que toda afectación
es mala”, y el sensato la juzga con desdén.
También a Don Quijote le han hecho sinrazón

buscándole mil trazas, y yo puedo también
probar que este soneto nace de la intención
de abatir a un coloso hiriéndolo en la sien.





MATERIALISMO HISTÓRICO

SI AL Occidente se buscó el estaño
o bien por Anatolia y el Euxino,
las tribus espaderas del camino
tienen por fuerza que buscarse daño.

¿Hoy el pirata, y el bribón antaño?
¿Helena hoy, si ayer el Vellochino?
¡Ladronerías que, olvidado el tino,
dan en poemas como por engaño!

Cuatro términos hay: Ilión y Esqueria
aduanas son de la explorada vía;
mercado es Tracia, y el Egipto es feria.

Mas queda otro sendero todavía
que purga la codicia y la miseria:
la ruta vertical, la poesía.





GENEALOGÍAS TROYANAS

ZEUS lo engendró, lo hubo alguna de las Pléyades:
tal es la dignidad de Dárdano el epónimo.
Su vástago, Erictonio, en Dardania fue rey — a — des-
pecho de quien lo toma por su ateniense homónimo.

Su hijo Tros, el padre de Ilo, impuso ley — a — des-
perdigadas comarcas de aquel lugar anónimo;
y de Tros y de Ilo heredó la epopeya — des-
pués los nombres de “iliano” y “troyano” el sinónimo.

Ilo tuvo, entre otros, un nieto ilustre: Príamo,
viejo rey de la *Ilíada*, decente aunque polígamo.
Crió cincuenta príncipes; mas Paris, mala pécora,

le salió mujeriego y vano y sin escrúpulo...
—Puedo seguir; no sigo: me canso del esdrújulo
y, cerrando los párpados, dejo caer la péñola.





ENTREACTO: *A una Afrodita núbil*

AFRODITA de oro, renacida
para desazonar los corazones,
diosa precoz que brotas a la vida
entre sospechas y adivinaciones;

que a toda garatusa desmedida
el gesto huraño y la reserva opones,
y ñeando y como distraída
sabes amedrentar a los fisgones:

A quien ya no presume de galano
y empieza a descender el precipicio,
otórgale la prez del veterano

que con razón rehúsas al novicio:
déjame que te tome de la mano
mientras que con la mirada te acaricio.





II







DE AGAMEMNÓN

¿QUIERES decirme, Agamemnón, qué saca
de tanta terquedad el mundo aqueo?
Pues a mí no me cuentes que es la jaca
de Aquiles Pelión tu solo empleo.

Pero es verdad que si, en el toma y daca,
te desquitas más bien con Odiseo
—“hombre de mundo”—, a esta hora yo no leo
las páginas de Homero en Cuernavaca.

Tú te empeñaste en exigir por eso
que, para compensarte de Criseida,
el intocable Aquiles pierda el seso.

Porque al fin lo de menos es Briseida,
con tal que, de un exceso en otro exceso,
la *Iliada* se fragüe —¡y aun la *Eneida*!





MENELAO Y LA SOMBRA

¡QUÉ TORPE Menelao cuando hasta Ilión venía,
mezclando a tantos pueblos en una culpa ajena,
si es cierto que en Egipto lo esperaba su Helena,
si Estesícoro acierta, si Homero desvaría!

Suspéndase el dictamen; importa todavía
esclarecer los cargos antes de la condena:
a veces una historia se traslada de escena,
y la verdad consiente bostezos de ironía.

¿Es una sombra el lauro de tamañas peleas?
¿Helena es sólo un grito, Helena es sólo un eco?
Pues, en torno al presunto simulacro de Eneas,

¿no combaten las huestes, ludibrios de un muñeco?
Y tú, lector, ¿no acudes, por muy sutil que seas,
en pos de una esperanza o de un embeleco?





DICE HERA:

—¡CORRE, Atenea, que se va la gente!
¡Que se nos quiere ir la gente aquea!
¡Cosas de Agamemnón! ¡Corre, Atenea,
que se acaba el poema de repente!

¡Cosas de Agamemnón el imprudente,
que se desboca y luego titubea!
¡Mira tú que incitar a la pelea
haciendo lamentar la patria ausente!

Este Segundo Canto sin salida
amenaza dejar solo al teatro.
Homero suda. ¡Ayúdalo, querida,

por las barbas del Zeus que idolatro!
¡Dile a Odiseo que, si no se cuida,
no llegamos al Canto Veinticuatro!





PARIS

PARIS gandul: la nube que te arropa,
si la diosa te nos escamotea,
me alegraré que como esponja sea
y que te haya dejado hecho una sopa.

Irrumpes con dos lanzas por la tropa,
creces al acercarte a la pelea,
ya llenas todo el campo. . . Y no se crea
que llenas de pavor a quien te topa.

Guerrero de opereta y de chiripa,
tu alegórico bulto se disipa
en cuanto te columbra Menelao.

Muchos hay como tú que obran portentos
a la hora del baño y los ungüentos,
y al combatir son aire y humo y vaho.





DE HELENA

—HELENA: soy tu ciego enamorado
y a confesarlo sin rubor me atrevo,
pues te descubro en cada rostro nuevo,
a poco que merezca mi cuidado.

Me río yo del pobre porfiado
que investiga si Leda puso un huevo:
yo, para bien o mal, mi sed abrevo
en el presente y nunca en el pasado.

El amor no conoce más victoria
que disfrutar la dicha transitoria,
¡y arda Troya después, no lo deploro!

—Tal presumía un escolar jumento
y, dislocando todo su argumento,
soltó un rebuzno que paró en un lloro.





PARIS-ALEJANDRO *ante Helena*

—HELENA que hoy te muestras tan esquivia
y que solías serme tan devota:
acepto humildemente la derrota
a trueque de tu mano compasiva. . .

Quiero que guardes y alimentos viva
la luz de aquella Cránae remota
donde, por gracia de la Chipriota,
siendo mi reina fuiste mi cautiva. . .

Recuerda nuestro amor; el ceño deja,
desoye la malicia y la conseja,
y a media voz repite que me amas. . .

(Y al abrazarla, vislumbró Alejandro
en los ojos de Helena, el Escamandro
rojo de sangre y encendido en llamas.)





LLANTO DE BRISEIDA

DICE Briseida más o menos: —¡Ay
Patroclo que a deshora sucumbiste!
Soy sin ti como ave sin alpiste,
carro sin rienda, mástil sin estay.

En tanta confusión y guirigay,
tú mi refugio y mi sustento fuiste,
y el único en dolerte de la triste
que tiene que vivir de lo que hay.

Mi dueño el otro, tú mi confidente,
comprendías que soy viuda en resaca
y que, para mi bien, más conveniente

que mover tanto ruido y alharaca
es que Aquiles hiciera lo decente,
casándose conmigo en Cuernavaca.





HERA

INIQUIDAD profunda en que todo reposa,
espíritu del tiempo, reina del torbellino,
sañuda, inexorable, inmensa y procelosa,
menos adicta al Crónida que fiel al destino;

a veces, irritable como engañada esposa
y artera en sus astucias contra el varón divino,
nadie puede implorarla como a cualquiera diosa
que diariamente hallamos a vuelta del camino.

De Hera se nos dice que ríe con los labios,
pero no con los ojos,² y aseguran los sabios
que la risa es la propia salud del corazón.

¡Quién sabe los secretos de esta deidad vetusta
que vino de las sombras y que tal vez ajusta
nuestras razones frágiles a la eterna razón!

² *Il. XV, 101.*





HÉCTOR

BIZARRO es Héctor, aunque no gigante,
pero nos embelesa y nos imana,
pues, bajo la altivez de su semblante,
su abnegación es casi cristiana.

No supera en la lid al rudo Ayante,
si lo derrota en pulidez urbana;
no triunfa de Patroclo, que el triunfante
ha sido Apolo, y sin razón se ufana.

En Glauco, en Sarpedón, mejor se aprecia
al capitán, y lo aventaja Aquiles,
sólo cruel por serlo entonces Grecia.

Mas canta, diosa, y a los pueblos diles,
que contra Héctor la censura es necia
medida con sus prendas varoniles.





AL ACABAR LA *ILÍADA*

DESENGAÑADO Aquiles, sólo a la muerte aspira.
Su madre acecha, atónita, la hora malhadada
en que habrá de ceder sus restos a la pira;
padre, hijo y esposa son grey abandonada.

No queda quien comparta su duelo ni su ira:
su dulce sierva llora, mas llora al camarada;
Atrida es falso, esquivo Ayante, y mal velada
la sorda emulación que Diomedes transpira.

Último caballero de la virtud antigua,
le deja la venganza una embriaguez ambigua,
y sólo de la tumba espera la piedad.

Ya le acude la gloria con los brazos abiertos,
único amor que temple, como un sol de los muertos,
su frío desamparo, su arisca soledad.





III







UNA METÁFORA

“LAS CIGARRAS de voz de lirio”, dice Homero. . .
Le pesa al preceptista, le duele al traductor.
La audacia del poético y voluntario error
de escolios y de notas ha juntado un rimerero.

Algo hay en Apolonio que es del mismo acero,
y algo en el viejo Hesíodo que tiene igual sabor.
No creo que se pueda decir nada mejor,
y juzgue cada uno lo que dicte su fuero.

¿Pues no ha osado un moderno hablarnos del clamor
rojo de los clarines, y no es valedero
si otro habla del negro redoble del tambor?

Transporte sensorial, Vocales de color,
Sinestesia —perdónese el terminajo huero—,
Suprarrealidad, Cantos de Maldoror. . .

¡Se asusta el avispero!
Mientras zozobra el crítico, digamos con valor:
—¡Bravo por “las cigarras de voz de lirio”, Homero!





TERSITES (*y Alarcón*)

AL BUEN Tersites yo lo conocía. . .
Como nuestro Alarcón era de feo,
salvo que éste supo dar empleo
a su corcova y su melancolía,

y el otro no, por esa lengua impía
que le ganó el famoso zarandeo:
¡como que hizo Alarcón lo que Odiseo,
en todas las comedias que escribía!

Yo quebranté una vez con mi ganzúa
el pecho de Alarcón. Su voz fluctúa
del AY grosero al refinado EHEU,

y en el dolor se templó y se acentúa.—
Pedro Henríquez Ureña lo insinúa,
Castro Leal también, y Emilio Abreu.





REFLEXIÓN DE NÉSTOR

INTENTARÉ vestirlo en un soneto,
aunque sospecho que lo deterioro,
y me pregunto para mi colete
si no resultará como incoloro:

Nuestro Alarcón, el sufridor discreto,
cuya frecuentación es un tesoro
por su trato sencillo y su decoro,
su tono conversable y su respeto,

piensa que “Dios no lo da todo a uno”;
y he aquí que Néstor, elocuente anciano
—gárrulo, pero nunca inoportuno—,

sus años llora y sus vicisitudes,
y exclama, casi como el mexicano:
“Los dioses no dan juntas las virtudes”.³

³ *Il.*, IV, 320.





INSTANTE DE GLAUCO Y DIOMEDES

UNA PALABRA, un claro pensamiento
detuvo el mal, “como la miel del higo
cuaja la leche”,⁴ y arrastró consigo
la odiosa fiebre y el fragor sediento:

una palabra a cuyo encantamiento
se reconoce amigo el enemigo.
Y era el cielo de Tróade testigo,
y la palabra se llevaba el viento.

Sombra somos delgada y desvaída;
muy antes que Manrique lo dijera,
lo dijo Glauco y lo escuchó el Tidida:

Que somos la verdura de la era,
marchitas hojas que la fronda olvida
a cada turno de la primavera.⁵

⁴ *Il.*, V, 902-4.

⁵ *Il.*, VI, 146.





FILOSOFÍA DE HELENA

CUANDO me orillo a contemplar la fuente
que salta entre parleros borbollones,
no entiendo al mago que gritó: “¡Detente!”,
ni al loco que le dicta condiciones.

¿Si será que se vive solamente
para ver alejarse las pasiones,
y acaso la memoria diligente
es la más justa de las mediciones?

Corre la sangre su fangosa vena,
y sólo en el recuerdo se depura
y decanta su linfa y la serena.

Y el luto y el afán y la amargura
apenas sirven, como siente Helena,
“para ilustrar la fábula futura”.⁶

⁶ *Il.*, VI, 357-8.





LA VERDAD DE AQUILES

SI ME preguntas lo que yo más quiero,
te diré que se muda con el día
y que lo va llevando el minuterero
y el curso de las horas lo desvía.

No es inconstancia, no: la suma espero,
el desenvolvimiento y la armonía
que prestan intención al derrotero
en una espiritual geometría.

Mas si preguntas lo que yo aborrezco,
en una sola frase te lo ofrezco
que recogí en los labios del Pelida:

“pensar y hablar dos cosas diferentes”,⁷
miedo del mundo, engaño de las gentes,
menoscabo del arte y de la vida.

⁷ *Il.*, IX, 312-3.





CASANDRA

EN TORNO a las imágenes de Homero
siempre se conformó mi fantasía.
Era yo niño aún, era el primero
de mis arrojos en la poesía;

cuando, borrada y diáfana, al postrero
latido que la tarde difundía,
Casandra vino a mí. Blanco y severo
y rozagante manto la envolvía.

Mirome sin hablar; pero en su 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.





DE MI PADRE

DE ALEJANDRO y de César y de otros capitanes
ilustres por las armas y, a veces, la prudencia,
yo encontraba en mi padre como una vaga herencia,
aliento desprendido de aquellos huracanes.

Un tiempo al Mío Cid consagré mis afanes
para volcar en prosa sus versos y su esencia:
la sombra de mi padre, rondadora presencia,
era Rodrigo en bulto, palabras y ademanes.

Navegando la *Ilíada*, hoy otra vez lo veo:
de cóleras y audacias —Aquiles y Odiseo—
imperativamente su forma se apodera.

Por él viví muy cerca del ruido del combate,
y, al evocar hazañas, es fuerza que retrate
mi mente las imágenes de su virtud guerrera.





DE MI PARÁFRASIS 1

NO ESTÁ en las letras cuanto yo adivino
del duelo del troyano y del aqueo,
ni sólo en el poema peregrino,
ni en lo que cautamente escribo y leo.

A sobresaltos de la sangre, atino
con el oculto parangón, y husmeo,
no las palabras disecadas, sino
el tufo de la guerra y del saqueo.

Por gracia o maldición —otro lo acierte—,
un patrimonio traigo en la memoria
de valentía y de dolor y muerte.

Gritos y llantos, pánico y victoria,
todo lo tuve junto a mí, de suerte
que todo es sentimiento más que historia.





2

Oí clamar a Andrómaca privada del esposo,
oí la imploración de Hécuba en la torre,
y he visto al viejo Príamo, nocturno y tembloroso,
que cruza el campamento y al hijo muerto acorre.

Llorar ajenas lágrimas fuera un afán ocioso
si abunda el propio llanto que tal engaño ahorre,
y el relato hago mío sin miedo a lo que oso
para que viva en mí y nunca se me borre.

A siglos de distancia la sangre es siempre una,
e igual es la congoja e igual es el contento.
Oh tierra que me diste la norma con la cuna:

A tu regazo —prenda de mi consentimiento—
de mis pacientes números confío la fortuna,
pues hallo que recogen tus quejas y tu acento.





Lingua, sile; non est ultra narrabile quidquam.

Ov. *Ep.*, 2, 61.







De Helena	117
Paris-Alejandro <i>ante Helena</i>	118
Llanto de Briseida	119
Hera	120
Héctor	121
Al acabar la <i>Iliada</i>	122

III

Una metáfora	125	
Tersites (<i>y Alarcón</i>)	126	
Reflexión de Néstor	127	
Instante de Glauco y Diomedes	128	
Filosofía de Helena	129	
La verdad de Aquiles	130	
Cassandra	131	
De mi padre	132	
De mi paráfrasis	1	133
	2	134





EDICIONES DEL FESTIVAL ALFONSINO

Homero en Cuernavaca se terminó de imprimir en abril de 2013, en los talleres de Serna Impresos, S.A. En su composición se utilizaron los tipos Sabon regular y cursiva de 12 y 14 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Arturo Dávila y José Garza. Formato interior y diseño de portada de Laura Ulloa. El tiraje de esta edición consta de 1000 ejemplares en rústica y 100 ejemplares en tela y pasta dura.







