

Ocampo y Reyes: por los jardines del ensayo

◆
HÉCTOR PEREA

Decía Victoria Ocampo en alguna página de su *Autobiografía* que ella, enferma del “frenesí de libertad”, descubrió de pronto que “escribir era un alivio”.¹ Allí, en ese extraño hallazgo, aseguraba, empezó su carrera literaria.

La conexión con otras ideas, otras sensibilidades y, a final de cuentas, con las piedras de fundación que fueron para ella algunas otras vidas, echaría a andar el motor de esa primera inquietud que a lo largo de los años no hizo sino extenderse, como las ondas que circundan al objeto caído en el agua y anclado con seguridad. Si para Victoria Ocampo libertad y escritura iban de la mano había casos en que esta conjunción resultaba natural y hasta insoslayable. “El arte de escribir —diría ella sobre Virginia Woolf— fue lo esencial en esta vida consagrada a convertirlo todo, casi inconscientemente, en materia literaria.”² Y frente a Drieu la Rochelle, el amigo y en absoluto el colaboracionista encandilado por la Fuerza —desliz atentatorio contra ese “frenesí de libertad” de Ocampo—, no dudaría en afirmar que el autor de *L’homme couvert de femmes* estaba “hecho ante todo y por encima de todo para los matices”.³ El matiz, palabra mágica, como veremos más adelante.

No resulta difícil observar en los rasgos por ella impresos sobre los dos magníficos retratos ensayísticos huellas de la propia Victoria Ocampo. Pues su obra, como buena parte de la de Alfonso Reyes, estaría destinada a la captura del entorno

cotidiano a través del reflejo en el espejo propio y del matiz personal. A veces, muy pocas, la realidad se presentó ante sus ojos con tintes extraordinarios, pues ambos testificaron algunas facetas clave de la historia contemporánea. Las más, sin embargo, la cotidianidad se mostraría como pidiendo el rescate de lo nimio maravilloso en ella contenido bajo las apariencias y el ruido, y la comunicación de estas sutilezas por intermedio de los guiños que lanza una literatura hecha con lápiz fino y en medios tonos. En una variación de las palabras de Victoria Ocampo se podría decir que en los ensayos de ambos la realidad chata buscaría ser “un sueño más cierto que la vida de todos los días”.⁴

En cuanto al reconocimiento de la vocación de esta escritora singular, que vio en el ensayo la prolongación natural de la vida, cabría recordar también las palabras con que Ocampo, en esa búsqueda de libertad, marcaba las cercanías e incomprensiones entre ella y Ortega y Gasset. Lo hacía desde luego a partir de lo ya mencionado, de las gradaciones de intensidad y de color, pero exigiendo sus derechos con firmeza:

Tal vez ignorara [escribía sobre Ortega] (como la mayoría de los hombres) hasta qué punto era yo capaz de apasionarme (al margen de la pasión amorosa) por un libro, una idea, un hombre que encarnara ese libro, esa idea, sin que mi pasión invadiera otras zonas de mi ser.⁵

¹ Victoria Ocampo, *Autobiografía* (selección de Francisco Ayala); Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 40.

² Victoria Ocampo, *Virginia Woolf en su Diario*, SUR, Buenos Aires, 1954, pp. 11 y 12.

³ Victoria Ocampo, “El caso de Drieu la Rochelle”, en *Soledad sonora*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1980, p. 19.

⁴ Victoria Ocampo, *Autobiografía*, p. 36.

⁵ *Ibid.*, pp. 199 y 200. Como acotación al margen de estas palabras, Ocampo transcribía las siguientes palabras de C. G. Jung: “Es rasgo principal de la mujer el que sea capaz de hacer cualquier cosa por el amor de un hombre. Pero las mujeres que pueden realizar algo importante por el amor

Por otro lado, en un momento de la descripción de Villa Ocampo el juego de planos reales y de posibilidades imaginativas parecería confundirse en la prosa de Ocampo. Esa ambigüedad de la imagen deja en el paladar del lector un saborcillo desconcertante, enigmático. Y junto con él la sensación de que algo, puesto entre paréntesis,⁶ nos acecha siempre tras una verdad distinta o “un sueño más cierto”. Mirada al microscopio, en las últimas palabras de este fragmento, superado el entorno físico, vislumbramos quizá la más clara y sintética descripción del gusto y la necesidad ensayísticos (los que no entendía Ortega como posibles en una mujer). Metáfora del encierro y, al mismo tiempo, de las formas de liberación:

Me gustaba ese cuarto y su silencio [escribía Victoria Ocampo]: olía a fruta que acababa de llegar en canastos del Bajío: duraznos, damascos, ciruelas, frutilla, higos, que se turnaban de acuerdo con las estaciones o con los meses de cada estación. *Por una ventana con reja que quedaba casi a la altura del cielo raso, se veía verde, mucho verde. El jardín estaba a ese nivel.*⁷

El jardín de la naturaleza, pero también el que se recorre en el ensayo.

José Luis Martínez destacaría dos aspectos medulares en la obra de Alfonso Reyes. Uno, que Reyes, hombre de letras en el amplio sentido de la palabra, desde sus inicios se había mostrado como “primordialmente” ensayista. Y dos, que dentro de este género en su estilo lucían por igual la pasión como el drama, la exuberancia imaginativa, la proporción y la lucidez, el “temblor del sentimiento”.⁸ Tanto en uno como en el otro puntos, dentro de su trabajo y en la forma como a través de éste evocaba la vida descubriremos el entrecruzamiento de miradas entre Reyes y Victoria Ocampo. Dejando de lado los estudios eruditos, tantos y tantos de Reyes y *De Francesca a Beatrice* de Ocampo, en varios de los ensayos propiamente tales de la argentina y el mexicano se nota un dejarse caer, voluntariamente, en el remolino de las ideas, las imágenes y las sensaciones. Pero también en los sentimientos que las mismas

despertaron dentro de cada uno de ellos durante ese instante sin par, el del conocimiento a fondo a que lleva el escribir sobre algo, que no cambiarían por nada. En esos momentos de encantamiento Ocampo y Reyes desenfocan el dintorno de los temas y figuras para destacar los detalles relevantes o inusitados para ellos. Esos que no significan lo mismo ante la mirada de todos y que aun en un solo caso cambiarán de sentido según las distintas etapas de contacto.

Cierta ensayística de Alfonso Reyes y Victoria Ocampo, la escrita bajo el influjo de Montaigne, del *Diario* de Virginia Woolf o el recuerdo de Edith Sitwell, de la amistad crítica, algo tendrá siempre de autorretrato con paisaje de fondo. Paisaje a veces tan ceñido que, a la manera de las tablas de Memling, termina convirtiéndose en un jardín semioculto por las figuras retratadas, con las que establece por lo general una relación de carácter.

Y es ésta la vertiente de la obra de Victoria Ocampo que quisiera destacar, la centrada en el retrato con trasfondo. Si dentro de su trabajo ensayístico la autora muchas veces circunscribió la escritura a un ámbito contemporáneo y, aun dentro de la amplitud o altura de los temas abordados, excesivamente cotidiano (la vida en Nueva York, París o Londres; la Guerra Mundial o los acontecimientos políticos en su país tocaban siempre, por algún costado, su propia vida),⁹ al abordar a sus autores o personalidades preferidos logró algunos retratos de enorme calidad literaria y humana que logran trascender el momento. El ya mencionado de Drieu la Rochelle es ejemplar a este respecto. Pero también los de T. E. Lawrence, Gandhi, Benjamin Britten, Pasternak, Laurence Olivier o Alfonso Reyes. De hecho, al referir los distintos bocetos que hasta entonces había hecho de Lawrence, Victoria Ocampo aprovechaba para reproducir en inglés la expresión “misterio” o “desconcierto” que había causado en el hermano del coronel la interpretación “al derecho y no al revés” lograda por la argentina.¹⁰ Lawrence hermano había concluido que el éxito del enfoque se debía al *amor* manifestado por el personaje. Y en efecto, quizá fue éste, si no el único, sí un factor de peso en el acerca-

de una cosa son más excepcionales, porque esto no está del todo de acuerdo con su naturaleza...” “Pero puesto que los elementos masculino y femenino están unidos en nuestra naturaleza humana, un hombre puede vivir en la parte femenina de sí mismo, y una mujer en la parte masculina.”

⁶ Inserción que atraía en particular a Ocampo.

⁷ Victoria Ocampo, *Autobiografía*, p. 53. El subrayado es mío.

⁸ José Luis Martínez, *El ensayo mexicano moderno*, t. I, FCE, México, 1971, p. 290.

⁹ Victoria Ocampo aseguraba, no sin cierta vanidad y desde luego a la defensiva: “... lo que en mis *Testimonios* llega hasta la *High Fidelity* pertenece a la historia de mi país, aunque provoque muecas de disgusto o de reprobación, aunque se lo califique de pecaminosamente extranjerizante. Yo no soy extranjerizante, soy anexionista. El patriota celoso que está contra las anexiones puede tirarme la última piedra” [“Al lector”, en *Testimonios, sexta serie (1957-1962)*, SUR, Buenos Aires, 1963, p. 8].

¹⁰ *Ibid.*

miento de Ocampo a sus retratados. En ello recuerda a Ramón Gómez de la Serna.

A pesar del significado cultural de la lista anterior, en la que se incluye desde luego el nombre del propio Reyes, de entre la obra de la argentina quisiera destacar dos ensayos biográficos de muy distinta repercusión cultural. Uno que sólo mencionaré: el dedicado a la figura trágica del aviador británico Richard Hillary. Y el otro, que trataré con más detalle: el titulado "Michele en la Galería Borghese". En los dos se nota ese dejarse caer en la escritura ensayística y la fascinación por el remolino de misterios que rodean al personaje o a su entorno. Pero también un modo particular de acercamiento. El mismo que Reyes identificaba con ciertas ideas renacentistas.

Victoria Ocampo iniciaba este boceto de pequeñas proporciones con una descripción llana y de tal precisión que recuerda las de los catálogos:

Se llama *Retrato de un desconocido*, por Lorenzo Lotto, y está en la Galería Borghese de Roma. El hombre, de pie junto a una ventana abierta, mira meditativamente al visitante. Lleva un traje lujoso y dos anillos en la mano izquierda: uno en el meñique, otro en el índice. Casi la mitad de la cara queda oculta por una tupida barba redondeada que sube delante de la oreja. Las cejas, anchas, agregan su oscuridad a la barba. La cabeza se inclina hacia la izquierda y la mano izquierda se apoya en la cintura.¹¹

Ocampo comenzaba a reconocer el valor que para ella, para su vida en particular, tenía esta pintura, cuando la misma desencadenó el desprendimiento de los recuerdos en una serie de asociaciones nebulosas y, desde luego, enigmáticas y contrastantes con la factura nítida de la pintura. Lejos de su país, con un océano de por medio, Victoria Ocampo tuvo "la sensación inesperada de conocer al retratado". "Pero ¿quién era? ¿De dónde lo conocía? [se preguntó] Y ¿cómo era posible tal conocimiento?" No resultaba imaginable la sobrevivencia de ese modelo de 1500, pintado por un artista "giorgionesco", según lo vería Bernardo Berenson.¹² Lorenzo Lotto, para mayor curiosidad, siendo un artista separado por cuatrocientos años de Victoria Ocampo, había sido un personaje similar a ella: viajero apasionado, veneciano cosmopolita que pudo testificar —agregaba Berenson— "to-

das las desdichas y miserias de Italia con una amplitud que no les fue dada a sus compañeros". Compañeros de la talla del Tiziano o Tintoretto. Por lo mismo, Lotto no fue "precisamente un pintor del triunfo del hombre sobre lo que le rodea". Ocampo tampoco lo sería con frecuencia. Recuerdo el inicio de su ensayo "Presencia de ausentes", referido a amigos "dolorosamente presentes" en su desaparición.¹³ Y los ya citados sobre La Rochelle, Hillary o Michele.

Durante ese proceso que antecede a la puesta en página de las ideas que es el ensayo, Victoria Ocampo fue desechando hipótesis mientras repasaba la sensación de cercanía vivida ante el personaje del cuadro. Y por fin en el hotel, años antes de escribir la historia, se produciría "el relámpago de la memoria y volvía a ver al desconocido de Lorenzo Lotto". Agregaría entonces la escritora:

Ya no estaba junto a una ventana abierta sobre un paisaje italiano, sino en el Bajo de San Isidro. Ya no vestía un suntuoso traje del Renacimiento: una bolsa de arpillera caía a manera de capa sobre sus hombros. Un gorro con visera deteriorada le tapaba la frente. Sus pantalones con enormes remiendos, sus alpargatas rotas, debían de tener años de uso. En la mano derecha, como se lleva un fusil, llevaba una rama. ¿Cómo no lo iba a reconocer? Era Michele, nuestro Michele, el vagabundo que durante años había rondado, y seguía rondando, por San Isidro y Punta Chica, entre el río y las barrancas, a menudo a lo largo de la vía del ferrocarril.¹⁴

El reconocimiento se daba bajo una iluminación particular, que del brillo había pasado al medio tono, al matiz. Para tratar de entender el proceso que llevaría al desvelamiento del misterio, Victoria Ocampo trajo a colación un curioso símil de intriga policiaca. Un antepasado de sir Henry Baskerville, el malvado sir Hugo, lo era también del siniestro personaje que intentaría asesinar al aristócrata para quedarse el Hall y la fortuna de su familia. Y la única forma en que Holmes pudo demostrar la culpabilidad del pariente ante los ojos escépticos de Watson fue acudiendo por segunda vez, de manera furtiva y en medio de la oscuridad, al retrato de sir Hugo. Con una vela puesta frente al cuadro y el brazo rodeando el contorno de la cara, el detective logró eliminar de la escena las penumbras culturales: "el sombrero emplumado, el cuello de encaje y los rulos de la

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹² Bernardo Berenson, *Pintores italianos del Renacimiento*, Editorial Leyenda, México, 1944, p. 40.

¹³ Victoria Ocampo, *Soledad sonora*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1980, p. 265.

¹⁴ Victoria Ocampo, *Testimonios, sexta serie (1957-1962)*, SUR, Buenos Aires, 1963, p. 18.

época”, y con ello descubrir el rostro oculto tras los maquillajes de la historia: el del infame Stapleton.

Años antes de la experiencia romana de Victoria Ocampo, Alfonso Reyes había recordado una visita hecha a la Galería de los Oficios de Florencia en que, “a la hora en que la luz comienza a amenguar”, se plantó frente a la *Adoración de los magos*, de Da Vinci. Le parecía ésta una obra sin el fervor de cualquier otra adoración conocida. Pintura inacabada, tenía no obstante ante sus ojos la virtud única de “ruido y entusiasmo”. O sea, estaba llena de vida y movimiento. Dicho trabajo, y la interpretación de Alfonso Reyes, incluso las tonalidades desvaídas de la pintura recuerdan esa otra que tanto ha inquietado a Octavio Paz: *The Fairy Fellers's Master-Stroke*, del lunático Richard Dadd. Pero lo que me interesa destacar del comentario de Reyes es la siguiente consideración: “y conforme caía la tarde [agregaría el regiomontano] el cuadro, que por lo demás es muy nítido, me pareció que emergía con más vigor”. Alfonso Reyes veía entonces, a través de las palabras de Leonardo da Vinci, algo que, como en los de Ocampo, el lector nota en algunos de sus ensayos. Y es el efecto de la matización, de la disolución de las ideas, de los encuadres y reencuadres que realiza en función de extraer con mayor definición el contorno de los personajes, ideas y paisajes. Leonardo pensaba que los rostros mostraban con más nitidez sus rasgos bajo el cielo nublado. Las palabras exactas que Reyes reproduciría de los cuadernos de Da Vinci, y que resultaban un consejo para el artista, eran:

“Prefiere para tu retrato la hora del atardecer, cuando hay vaguedades y nieblas, porque ésa es la hora de la luz perfecta.”¹⁵

Y a propósito de esto quisiera acudir a un ensayo ejemplar ante la idea de que los rasgos aparecen mejor definidos bajo una *luz perfecta*, esa que suaviza su brillantez cuando se le cubre, se le matiza bajo un manto de vaguedades y niebla. En el caso del ensayo a que me referiré, una parte de estas vaguedades y nebulosidad la producen desprendimientos naturales de la memoria. Otra, la lucidez del acercamiento.

“La Caída (exégesis del marfil)” fue escrito por Reyes, en una primera vivencia —esa que recuerda los dibujos trazados por Picasso, con una punta luminosa, sobre el aire—, en Madrid, pero sería reescrito literariamente en la Estancia *La Pascuala*, de Tandil, Argentina. Corresponde al lapso comprendido entre dos meses, enero y febrero de 1928, en que el regiomontano acostumbraba hacer el viaje entre Tandil

y Buenos Aires. Aunque de hecho parece haber sido realizado en apenas unos cuantos días. En Tandil Reyes descansaba y escribía. En Buenos Aires ejercía sus funciones diplomáticas.

En “La Caída”, ensayo que apenas sobrepasa las cuatro páginas y abre su libro *Ancorajes*,¹⁶ Reyes vuelve al artificio usado para hablar sobre la pintura y las ideas de Leonardo. En esta ocasión no será la visita a los Oficios sino al museo de una ciudad distinta y que guarda objetos de otros tiempos y lugares lo que desencadene el acto propiciatorio, el cruce de caminos que llevaría a Reyes, años después y desde una ciudad distinta, a ese espacio temporal único que al mismo tiempo contiene a todos los involucrados. Resulta curioso ver cómo en un ensayo reciente de Sergio Pitol esa misma Galería de los Oficios, paraíso renacentista por excelencia, a la vuelta de la esquina y por puro azar se convierte ante los ojos del autor en un teatro del infierno terrenal.¹⁷

Antes de entrar de lleno en la descripción de la Caída, con mayúsculas, quisiera volver al sendero de huellas nebulosas que lleva al lector de este minúsculo ensayo sobre una miniatura a descubrir, muy pausadamente, lo que Luis Leal veía como una interpretación del mundo¹⁸ y que alcanza, en mi opinión, las proporciones de un lúcido universo. En Tandil, Reyes comenzó y afinó la escritura del trabajo con el recuerdo de otra ciudad y de otro entorno. Se trataba de Madrid y, en particular, de una o varias visitas al Museo Arqueológico de esta ciudad, a espaldas del cual trabajó en algún momento como investigador literario. El recuerdo, en su inicio, resultaba preciso. Aunque bien pronto los elementos constituyentes comenzaban a desdibujarse sin desaparecer por completo de la memoria, quedando sólo como una masa de emociones y sensaciones. Había en el Museo

¹⁶ “Ancorajes, que no registran los lexicones [señalaba Ernesto Mejía Sánchez], vale tanto como ‘anclajes’ o ‘fondeaderos’, lugares marinos o lacustres donde se toca fondo con el ancla o áncora” (“Estudio preliminar” de *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XXI, FCE, México, 1981, p. xvi).

¹⁷ Transcribo un fragmento de esta descripción anecdótica en que el tiempo y las emociones se expanden siglos enteros en apenas unas horas. Escribe Pitol: “Pasé el resto del día en Gli Uffizi. Sólo ese largo paseo a través del esplendor visual del Renacimiento habría valido el viaje. Todo allí es portentoso. Me detuve un rato en la sala de los sieneses del trescientos, como anticipándome a lo que vería el día siguiente ...”

A las siete de la mañana salí de Florencia, en compañía de Antonio Melis, hacia Siena. La primera noticia con que me recibió fue tan espantosa que la rechacé de inmediato, como si aún no despertara y estuviera atrapado en una pesadilla. Era el 27 de mayo de 1993. Antonio puso a funcionar el radio de su automóvil y ahí escuchamos la confirmación. Una inmensa explosión había tenido lugar la noche anterior en Gli Uffizi. El resultado eran seis muertos, muchos heridos y parte del edificio destruido” (*El arte de la fuga*, Era, México, 1996, pp. 103-104).

¹⁸ Citado por Mejía Sánchez, *op. cit.*, p. xx.

¹⁵ Alfonso Reyes, “Parrasio o de la pintura moral”, en *Obras completas*, t. xvii, FCE, México, 1965, p. 395.

un objeto “precioso” que hacía “señas” desde su vitrina. Reyes lo apreciaba “con los ojos” encandilados, aunque sin comprender a través del entendimiento los guiños lanzados. Tendrían que pasar años, llegar Reyes a Tandil y cambiar “un poco de vida” para que las señas se volvieran descifrables.

La imprecisión del recuerdo llegaba a tal grado que Reyes da a entender que del objeto no quedaría, a final de cuentas, ninguna referencia cierta. Pero al mismo tiempo, la seguridad con que habla sobre el mismo irá dejando la sensación de que mientras cruza a tientas por entre la niebla de la memoria algo se va definiendo, y que de la imagen velada surgirá por último, bajo el dominio de la *lux perfecta*, una imagen compleja y absolutamente clara y detallada. Vale la pena citar el párrafo completo donde el regiomontano daba inicio a la aventura:

Entonces, en la soledad del recuerdo, sobre las blandas almohadas de la memoria, comenzó a brillar como la joya en su escriño. Era una pequeña cosa de marfil. No sé ya ni para qué servía. Acaso era una caja, una arquilla, un estuche. No sé ya ni de qué siglo era, aunque creo que del XVIII, y que procedía de la eboraria madrileña de los Sitios Reales.¹⁹

Ernesto Mejía Sánchez develaría años después algunos de los misterios de la anécdota.²⁰ En cuanto al objeto, se trataba de un marfil español de finales del siglo XVII hecho, efectivamente, según se indica en el catálogo del Museo, para decorar los Sitios Reales. Especulaba el nicaragüense sobre la idea de que el contacto visual de Reyes con la pieza se remontaba a sus años de trabajo dentro del Centro de Estudios Históricos, instalado por entonces en los sótanos del mismo edificio aunque del lado que da hacia la Castellana y que corresponde a la Biblioteca Nacional. Igual que Chacón y Calvo cruzaba a diario el lago del Retiro, y con eso se ahorra parte de una caminata rumbo al trabajo, al salir del Centro Reyes procuraría atravesar todo el edificio para salir por la puerta de Serrano, más próxima que la otra a su casa de General Pardiñas. Todos los días, por lo mismo, ya fuera con atención como seguramente, pasado el tiempo, apenas de reojo, se toparía con “La Caída”. Diez o quince años más tarde vendría el recuerdo y la escritura del ensayo, motivados los dos, como ya mencioné, por otro paisaje y otra vida.

A lo largo de este minúsculo trabajo de Reyes, un universo redondo o más bien entreverado de formas y ausencias,

como el título y el propio ejercicio ensayístico anunciaban ya, se da un desprendimiento que, en esencia, será una representación de la Caída, ésa donde anclan los más hondos misterios. Entre otras cosas, este derrumbamiento simbolizaba según Alfonso Reyes una norma en que la fuerza universal —la encarnada por el ejército nazi, según La Rochelle, y que tanto le impresionaba al francés— no era ya más que una “convención verbal” opacada por la verdadera causa de todo: la “pereza cósmica”.

Dos piezas similares entre sí, que no son ni arquillas ni estuches ni cajas como recordaba Reyes, sino sendas interpretaciones en marfil del asunto bíblico, figuran en los acervos del Museo Arqueológico. La primera, ligeramente curvada y sostenida por una base. La otra, la que llamó la atención del regiomontano, bordeada por una guarnición de latón dorado y filigrana de plata. Ambas son ricas en tallas diminutas. Pero en la rodeada por la aureola metálica el modelado de las figuras, que igual se distribuyen hacia el exterior como hacia el interior de la pieza, es tan perfecto que los huecos dejados, aseguraba Reyes —lo cual logra apreciarse en las fotos conseguidas por Mejía Sánchez—, se convierten en más figuras como vaciadas en negativo.²¹

Visto de lejos, el cilindro le parecía a Reyes “un enrejado o lacería caprichosa, mancha de movimientos blancos, nidada de larvas diminutas y palpitanes”.²² El primer golpe de vista, siendo muy anterior como experiencia, coincidía con la nebulosidad del recuerdo y el inicio a tientas del ensayo. Pero sobre todo habla ya de una pieza viva, con una suerte de existencia microscópica. Es también la imagen de un mundo en proceso de gestación. En el siguiente paso de la descripción el efecto del contraste sufrido entre

²¹ Como paréntesis, cabría agregar lo siguiente. Dentro de la escultórica virreinal mexicana, y de hecho desde el arte prehispánico, nos encontramos con multitud de tallas en hueso y marfil. Algunas son desde luego de procedencia filipina. Pero hay un trabajo, quizá el más cercano al pequeño cono madrileño, que no correspondería a esta sensibilidad de la miniatura realizada en un material duro sino al trabajo monumental de los retablos en madera. Me refiero al dedicado al apóstol San Andrés en un pueblecito próximo a la ciudad de Oaxaca. Si Huayapan figura en la literatura gracias a un error de D.H. Lawrence, gracias a este retablo su iglesia brilla en el centro del arte barroco. Las columnas de este retablo de dimensiones medias resultan una orgía de formas abstractas con reminiscencias vegetales, que, talladas sin interrupción, se tuercen, continúan, sobreponen hacia dentro y hacia afuera y, en fin, dejan una sensación doble: de fortaleza, por su carácter arquitectónico, pero además de gran ligereza y volatilidad. En este caso sucede también que los huecos dejados entre las formas talladas, aun sin entidad física, parecerán figuras complementarias del conjunto (véase Elisa Vargaslugo, “Luz bordada. Un retablo de encaje”, en *Artes de México* (Oaxaca, edición especial), México, otoño de 1993, núm. 21, pp. 54-59).

²² Alfonso Reyes, *Ancorajes*, Tezontle, México, 1951, p. 7.

¹⁹ Alfonso Reyes, *Ancorajes*, Tezontle, México, 1951, p. 7.

²⁰ Véase Mejía Sánchez, *ibid.*, pp. XVIII y ss.

el universo especulado y el real de la pieza sería determinante, pues ese mismo mundo en gestación, apenas sospechado, ingenuo, puro, resultaba ser a final de cuántas, cuando los ojos lograron el acercamiento y enfoque correctos, como la galería florentina de Sergio Pitòl, una figuración en que la humanidad se arroja hacia las puertas del infierno. El tránsito por esta visión nebulosa, desvaída, enigmática, culminaría con la visualización precisa de la imagen y el recubrimiento absoluto de la palabra, el concepto, la Historia y el Destino que, como la Caída, se inician en mayúsculas. Escribía Reyes en el ensayo:

Visto de más cerca, el misterio se iba revelando: era un grupo de figuras angélicas o diabólicas que, en trazón cerrada y jeroglífica de brazos, piernas, alas y cuernos, caía; caía desde el cielo hasta el infierno. Era una representación de Satanás precipitado por Dios, que se derrumba arrastrando consigo la legión de espíritus despeñados.²³

Entre "Michele en la Galería Borghese" y "La Caída" existe una cierta comunión vivencial que trasciende a las letras. Los dos ensayos son escenario de las palabras de Reyes luego citadas por Ocampo en la semblanza luctuosa que sobre éste escribiría. "A veces [decía el regiomontano], los que vuelven de un largo viaje conservan para toda la vida una melancolía secreta, como de querer juntar en un solo sitio los encantos de todas las tierras recorridas."²⁴

Pero también en ambos trabajos, desde el punto de vista literario, tanto Reyes como Victoria Ocampo experimentaron y comunicaron por escrito el instante de una iluminación artística que los llevaría al entendimiento de, cuando menos, una parte del misterio o de los misterios que rodean a la vida, y que son de muy distinta índole. Ocampo lo experimentó en un palacio cardenalicio y un hotel romanos y la consecuencia fue, como en el caso de Lorenzo Lotto, el descubrimiento o reconocimiento de una humanidad a ras de tierra. Reyes, en Argentina, recordó el vistazo de arqueólogo diletante echado sobre esa misma humanidad, despeñada a causa del pecado y redimida por intermediación de la ciencia. En cuatro páginas y media Alfonso Reyes daría un vuelco completo al universo en este ensayo.

²³ *Ibid.*

²⁴ Reyes citado por Victoria Ocampo en "Alfonso Reyes", *Testimonios, sexta serie*, p. 180.

Y creo que vale la pena ver comprimido en una cita larga este proceso al que fueron tan afectos Alfonso Reyes y Victoria Ocampo. El que llevaría de la nebulosidad de las sensaciones al entendimiento claro; y de éste, rozados los límites tras la vuelta de carro del conocimiento, de nuevo hacia la pasión de los sentidos, de los detalles apenas trazados bajo la luz perfecta del enigma. Escribió Alfonso Reyes en su ensayo de *Ancorajes*:

Cada vez me aficioné más a resucitar con la imaginación el marfil labrado. Y un día, la cosa exquisita me dejó delectar —a la luz de una preocupación provechosa— su sentido escripturario y profundo. Sentí, comprendí, que el mito terrible de la Caída de los ángeles rebeldes no era más que una figu-



ración sentimental de la caída de la materia; es decir, del curso de los astros; es decir, de la gravitación universal; es decir, de la pesantez, del peso. Comprendí por qué la levitación o poder de suspenderse en el aire es carácter que la Iglesia admite y reconoce en sus santos. Y me pregunté, sin atreverme todavía a contestarme, sobre el sentido teológico de la Ley de Newton y sobre la depuración del dogma que pueden significar las fórmulas de Einstein.

Al revés del santo, al revés del aeróstato, el demonio se enorgullece, se hincha de materia, y entonces cae. Esta derivación hacia abajo, yo —en mi joya de marfil— creo verla a modo de masa celeste de repente vuelta de piedra, hecha aerolito, prostituida de peso y arrancada así al firmamento, como en el Greco ciertos jirones de éter sólido que resultan acuchillados por las aspas luminosas de la cruz.²⁵ ♦

²⁵ *Ibid.*, p. 8.