

HISTORIA DOCUMENTAL DE MIS LIBROS

XI. *El plano oblicuo.*

(Primer artículo)

1

AUNQUE publicado en Madrid, año de 1920, *El plano oblicuo* es un libro escrito todo él en México, de 1910 a 1913, a excepción del último relato, "La reina perdida", que procede ya de París, 1914. Por eso le correspondería el sitio inmediato después de las *Cuestiones estéticas*. Con todo, he preferido dejarlo en la fecha de su publicación, un poco después de los *Retratos reales e imaginarios*. Manuel F. Cestero, comparando un pasaje de mi conferencia sobre Othón con otro del *Plano oblicuo*, dudó de que ambas obras correspondieran al mismo período. La verdad es que yo, por instinto, distinguía ya bien entre uno y otro género, y no redactaba una narración fantástica como redactaba un discurso público. Pero negar que haya yo pasado el cepillo a mis viejos relatos cuando los dispuse para la estampa sería mentir y aun "alardear" de negligencia. En cierto modo, *El plano oblicuo*, por los asuntos y aun muchos aspectos formales, data de la primera época mexicana; por otros aspectos formales, data ya de Madrid. Esta publicación corresponde a la segunda etapa de mi vida en España, la etapa diplomática.

La Tipografía Europa en que se imprimió el *Plano* me fue recomendada por don Ramón del Valle-Inclán. No sé qué participación tenía allí Luis Bello, pero con él cambiaba yo originales y pruebas, y con él lo arreglé todo, en aquellas inolvidables tardes del Café Regina donde hacíamos nuestra tertulia. (Ver mi artículo "Valle-Inclán a México", en *Los dos caminos*, 4ª serie de *Simpatías y diferencias*). Cuando mostré a don Ramón mi material preparado para la imprenta, él me aconsejó que lo redujera a la mitad: "El lector lo agradece siempre", me dijo. Separé cuanto no pertenecía exactamente a la etapa mexicana —salvo "La reina perdida"— y creo que el sobrante quedó reservado para *El cazador*, que ya por entonces se iba juntando, y que, desde octubre de 1918 cuando menos, andaba pidiendo editor. Pero, por lo pronto, *El plano oblicuo* se publicó por mi cuenta y se medio vendió a los librerías. Aún me quedan más de cien ejemplares. Fue un lujo que pude ya permitirme, cambiadas las circunstancias de mi vida.

Me propongo examinar aquí, uno por uno, todos los cuentos o narraciones de este libro, insistiendo en las influencias literarias que contribuyeron al caso; pues el examen de las influencias que proceden de la vida y la experiencia directa me llevaría muy lejos y se sale del cuadro de las presentes notas.

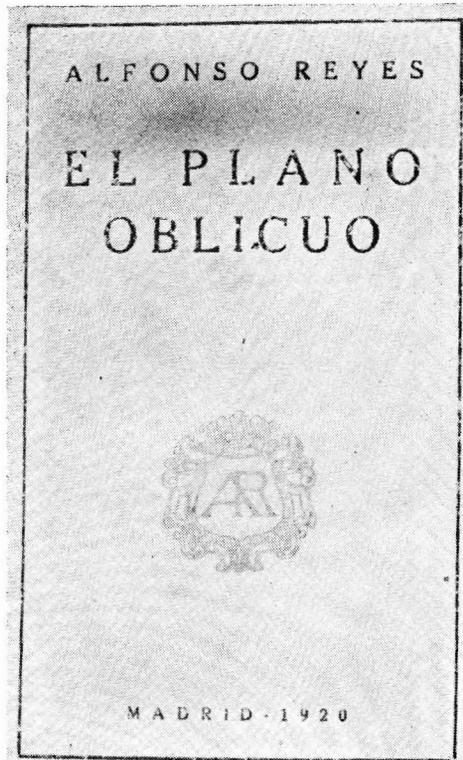
2.

La cena (1912) es una combinación de recuerdos personales, anodinos en apariencia, pero que me dejaron un raro sabor de irrealidad: "...aquella noche fantástica —he dicho—, cuya fantasía está hecha de cosas cotidianas y cuyo equívoco misterio crece sobre la humilde raíz de lo posible..." Por esos días, Jesús Acevedo me contó también ciertas impresiones extravagantes de su visita

Por Alfonso REYES

a una familia desconocida. De ahí salió "La cena", y no solamente de un sueño como se ha supuesto generalmente. (Ver mis *Tres puntos de exegética literaria*). En todo caso, la invención tuvo aquí la parte principal. Mucho me divertía yo en Madrid con este cuento de "Doña Magdalena y su hija Amalia", cuando descubrí que, por curiosa coincidencia, en otro piso de la casa donde yo habitaba para entonces (General Pardiñas, 32), había una familia hispanomexicana: doña Magdalena González, su hija Angeles, y su hija adoptiva Amalia.

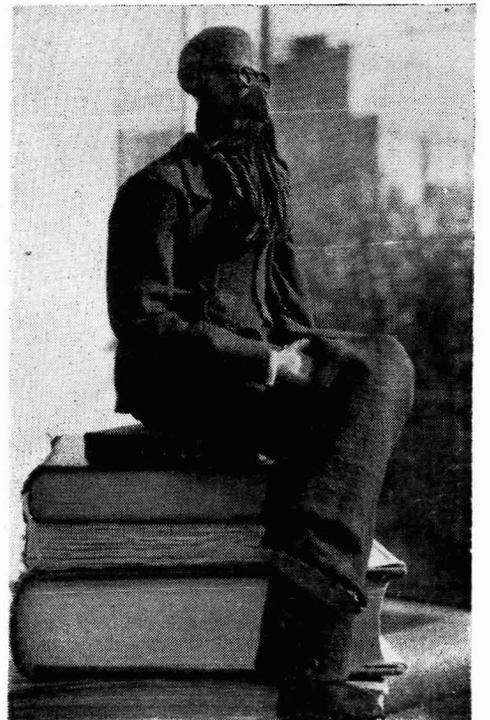
De cómo Chamisso dialogó con un *aparador holandés* (1913) se inspira



muy vagamente, para la figura burocrática y "mecnográfica" de 'Noreñita' en la imagen —ya muy transformada— de un señor a quien yo sucedí en la Secretaría de la Escuela de Altos Estudios (él pasó a la Secretaría de la Preparatoria) y a quien, al hacerme cargo de mis funciones, dirigí una carta expresándole mi complacencia por el perfecto orden que había dejado en la oficina. El ni siquiera pudo contestarme porque —supongo yo en mi piedad— la naturaleza no le había concedido el don de expresarse con palabras. Deseo insistir en dos observaciones que constan ya en mi *Obra poética* (1952, pág. 402): 1) Mi personaje 'Chamisso' es un puro nombre caprichoso y nada tiene que ver con el conocido escritor franco alemán (1781-1838) autor de *Peter Schlemihl*, el hombre sin sombra; aunque, a la aparición de mi libro, Unamuno me escribió desde Salamanca (21-X-1920): "Acabo de recibir, mi querido amigo, *El plano oblicuo*, que leeré con el interés de todo lo suyo. Veo cómo aparece en él Chamisso —a quien aprecio en mucho— y el Dr. Teufelsdröckh,

mi antiguo amigo." 2) En el citado lugar de mi *Obra poética*, digo que el *Zarabullí* de mi cuento procede del poeta veracruzano José María Esteva (1818-1904). Es un error: quise decir el *Churrimpampí*, aire jarocho; pues el *Zarabullí* es viejo motivo popular español que encontré en Quevedo.

A veces las imitaciones se aplican conscientemente a objetos inesperados: parece por ejemplo, que los Himnos Victorianos a la Virgen María deben no poco al *Ars Amatoria* de Ovidio. Otras veces piensa uno ceder a una influencia, y se va por otro camino. Siempre he creído que eso sucedió, en ocasiones, con el tránsito del Simbolismo francés al Modernismo de Hispanoamérica. Yo acababa de leer con Pedro Henríquez Ureña *The Sacred Fount* y creí dejarme llevar por la mano de Henry James al escribir *La entrevista*. No sé si fue una mera ilusión. Pero el virtuosismo en el análisis viene de Henry James o fue provocado por su lectura. Marcel Proust no existía aún para nosotros. Apenas había publicado *Les plaisirs et les jours* (1896). Es notable que el crítico anónimo de *The Times Literary Supplement* (Londres, 3 de febrero de 1921) lo haya adivinado. *La entrevista* respira la atmósfera alambicada y sutil que nos habíamos creado algunos compañeros del Ateneo y que nos complacíamos en mantener artificialmente. 'Carbonel' se inspira en un muchacho veracruzano que así se llamaba, pero la frase final que pongo en su boca procede de mis recuerdos del Mirador, residencia veraniega de mi familia en el Cerro del Caído, al sur de Monterrey: "Yo era entonces un niño enfermo y mi casa estaba en la montaña". Pues, en efecto, yo llegué a sentirme allí muy enfermo de un mal que se llama "los quince años". En cuanto a 'Robledo', la verdad es que, al dibujarlo, yo estaba pensando en Acevedo. Y Valle-Inclán me hizo notar que, en efecto, en la pág. 39 del libro, la subconsciencia me traicionó y escribí el nombre de Acevedo. Lo he corregido en la segunda edición: *Verdad y mentira*



—Foto R. Salazar.
R. del V. Inclán "el lector lo agradece"

(Madrid, Aguilar, S. A., 1950) y, desde luego, en la tercera (Tomo III de mis *Obras completas*).

La *primera confesión* (1910) es el relato más antiguo. Lo asocio con la casa que ocupé unos meses en México (Estaciones, —hoy Héroe Ferrocarrileros— no 44), junto a la cual me aseguraban que había un convento clandestino de Monjas Reparadoras. “Verdad o mentira”, tal historia fue el resultado, al que también contribuyeron algunas anécdotas que me contaba mi madre (la penitencia del chocolate), entre las muchas que sobre su infancia le había referido un “carpintero de lujo”, amigo de mi padre en San Luis Potosí, tipo de otro tiempo, señor barbado, pulcro, algo solemne y de buenos dichos, que respondía al nombre de don Manuel Palacios. El diálogo de las viejecitas murmuradoras —acá en los adentros de mi fragua— parte de las *Eglogas* de Eduardo Marquina (“Tarde, a la tarde, las viejecitas hablan junto al mar”). Por supuesto que lo uno se parece a lo otro “como un huevo a una castaña”, para decirlo pronto y mal.

Este cuento recibió un segundo premio en un concurso organizado por no sé qué diario madrileño, el cual lo publicó en sus páginas.

En el *Diálogo de Aquiles y Elena* (1913), me ayudaron recientes lecturas de Luciano y de Landor, y tal vez las *Morclités* de Laforgue. Al ya citado crítico anónimo de *The Times Literary Supplement* este diálogo le pareció *the work of a clever undergraduate*. “Aunque —añadía— la combinación de ironía fantástica y de humanismo auténtico no es común en las modernas letras hispánicas”. Muy curioso es que a Jean Cassou, cuando traducía este diálogo al francés, se le atravesara el recuerdo de Laforgue y, entre las consultas sobre problemas de su versión, me escribía: “¡Buena mujer al fin! ¿significa *une bonne femme, une brave femme en somme*, o bien que Elena es *une vraie femme, une femme tout à fait femme, femme* —a lo Laforgue— *jusqu’au bout des ongles (Je ne le fais pas à la pose — C’est moi la femme, on me connaît)*?” (París, 1º de mayo de 1924). Romeo y Julieta, Calisto y Melibea, Salomón y Balquis, las Madres del *Segundo Fausto*; la gota hereditaria de Aquiles, manifiesta en el talón vulnerable, culpa de la juventud disipada de Peleo; los senos de Elena que, se llaman, el uno Cástor y el otro Pólux, (hoy diríamos “Poliduces”)... ¡Con cuánta alegría escribíamos entonces!

En las *Repúblicas del Soconusco* (marzo de 1912) iba a ser un cuento escrito con la colaboración de Julio Torri. Yo empecé: “Cuando don Jacintito y yo viajábamos por Tonalá vendiendo telas finas y palillos de dientes...” etc. Y Julio añadió: “Tonalá, un alegre y caluroso puerto del Pacífico; el tráfico de palillos de dientes, la sola causa de la riqueza de las naciones, según creo haber demostrado en otra parte. ¿Y don Jacintito? Tan ladino y maestro de psicología práctica cual lo fueron siempre todos los varones de su casa.” A lo que, finalmente, se redujo su contribución. Todo lo demás es de mi cosecha. Algunas recientes lecturas alemanas saltan a los ojos, mezcladas con temas hispánicos del siglo, de oro, observaciones directas sobre la vida de las palomas, etc. Estas observaciones han de completarse con algunas notas del artículo “Curiosidad animal y curiosidades



—Foto Alfonso Reyes.
Unamuno, “lo leeré con interés”

animales”, escrito veinte años después y publicado en periódicos, pero que algún día se incorporará al volumen *Historia natural das Laranjeiras*. Lo más singular es que el cuento surgió de la engorrosa correspondencia comercial entre los señores Pastor y no sé qué otra firma de traficantes de café por el sur de México. Cuando hacía mis prácticas como estudiante de Derecho, me ví obligado a examinar esos horrendos papeles, para esclarecer pleitos y diferencias de las cuentas corrientes. No esclarecí nada, no entendí una palabra. Y la incompreensión fue mi Musa. La constante referencia al *Directorio del Comercio y la Agricultura en Chiapas y Tabasco* me fascinaba; tanto que mi personaje calza con ese volumen la mesa coja en que acostumbraba escribir. El estilo de las cartas mercantiles, de que por ahí presento una caricatura, me estimuló en términos increíbles, a modo de enigma sagrado. Puedo, pues, decir, que no todo fue vano esfuerzo en mis estudios jurídicos.

Sólo en el viejo “Don Violón, músico, poeta y sordo, hay un vago recuerdo real: el de cierto anciano murguista de Monterrey, que además era cegatón. Juan Ne-



H. Jamés, “virtuosismo en el análisis”

pomuceno Salas (Don Cheno), a quien mi familia le costeó un nuevo “tololoche”, porque el de su uso habitual se le había gastado. Don Cheno subía al Mirador de cuando en cuando con su murga, a darnos sesiones musicales en prueba de su agradecimiento.

El *freile converso* es un mero apunte, una ocurrencia al margen de Shakespeare (*Measure for measure*). La idea de que las comedias no acaban donde acaban es en mí muy antigua. Aristóteles prefería el comenzar y acabar del arte al nunca comenzar y nunca acabar de la naturaleza; pero a veces la misma obra de arte parece que pudiera prolongarse indefinidamente. Y el asesinato del borrachón por el fraile me pareció la única solución posible, en el caso de la comedia shakespiriana, como muchos años más tarde, el asesinato del delincuente por su encubridor le pareció la única solución posible a Jules Romains (“El crimen de Quinette”, *Los hombres de buena voluntad*), para quitárselo de encima. En la segunda serie de mis *Marginalia* (“Epílogos” de 1953, Nº 4), he contado ya cómo pergeñé una frase en inglés, creo que “para mejor expresarme”, frase que luego encontré, idéntica, en un artículo de Chesterton publicado poco después. Quien conozca al autor británico habrá descubierto cierto paralelismo en su teoría de la sorpresa como fermento de la vida, su sentimiento del cotidiano milagro que es el existir, y algunas páginas más y, desde luego, aquel ensayo sobre “Los desaparecidos” que recordé a propósito de *El suicida*. Y ahora, cuando tanta agua ha pasado ya bajo los puentes, me doy cuenta de otra semejanza (guardadas las proporciones debidas): —La teoría de mi cuento sobre el contraste entre la comodidad del títere manejado por su autor y el terrible problema de la responsabilidad, cuando le dejan al títere ejercer su libre albedrío, también se revuelve entre las nociones con que Chesterton tejió, en 1930, su comedia póstuma *La sorpresa* (Ver también mi *Marginalia*, segunda serie: “Chesterton y los títeres”).

La *Lucha de patronos* (1910) es un diálogo en los Campos Eliseos, donde Eneas y Odiseo se disputan la paternidad de Roma. Carlos Pereyra me decía en Madrid que el título le incomodaba, porque lo hacía trasladarse anacrónicamente a las disidencias entre los obreros y los empresarios. Pero yo no dije “patrones”, sino “patronos”, como se dice “santos patronos” de los pueblos o las ciudades. El relato está directamente inspirado por unas páginas de Gaston Boissier (“La légende d’Enée”, *Nouvelles promenades archéologiques*). El fragmento que va desde “Con rumbo a Itaca” hasta “semejante a la muerte” procede de un cuento escrito en diciembre de 1908, publicado en la *Revista Moderna* y que al fin he recogido en el tomo I de mis *Obras completas*: “Una aventura de Ulises”. La comparación entre la apariencia de Eneas y el “Adán” del Tiziano procede ya de Madrid y de mis visitas al Museo del Prado, 1914 en adelante... Y aquí y allá palabras de Homero o de Virgilio, que se mezclan cómicamente con las citas de Quevedo y de Fénelon. Creo que la mención de la Isla del Perejil, a propósito de Calipso, data ya de los libros de Victor Bérard y sus conferencias en el Instituto Francés de Madrid.

Los restos del incendio (1910) es un relato que bien muestra su mezcla de lecturas y épocas: Aquiles Tacio, Ander-

sen, Fray Antonio de Guevara, Sinesio, Ubaldo Elonense, el *Wilhelm Meister*, Heine y Lucas Gracián Dantisco: estos dos últimos, sin llegar a citarlos. Y de Dantisco (*Galateo español*) transcribo el fragmento con que acaba mi historia trunca. Este relato fue improvisado y dictado a la que pronto sería mi esposa, durante la convalecencia de aquella peritonitis referida a propósito de las *Cuestiones estéticas*. Cuando pude ya incorporarme, compulsé las citas y aderecé uno que otro pasaje. El relato no acontece en ningún país ni en ninguna época determinados, sino en un imaginado cuadro humanístico.

Estrella de Oriente (1913) y *La reina perdida* (1914) son fantasías que no requieren muchas explicaciones. Por mera travesura, dejé correr entre los íntimos la especie de que la *Estrella de Oriente* era más o menos una caricatura sutilizada y trascendida de cierto amigo a quien siempre he considerado con afecto y de quien el vaivén de los años nunca me ha alejado. El, que es todo un varón, lo tomó a risa y fue el primero en celebrarlo. Su vida ha venido a ser la más completa negación del dulce fracaso que yo quise imaginar en mi cuento.

La *Reina* está hecha, como a veces se hace un poema, por crecimiento y evocación de palabras, creándose al tiempo de escribirse. Hay allí vagos ecos de ciertas historias sobre las figuras de la baraja, creo que de "P. L. Bibliophile Jacob".



W. S. Landor "me ayudaron sus lecturas"

Y esto es lo principal que me ocurre decir sobre cada uno de los cuentos y narraciones que forman este libro.

CARTA DE INGLATERRA

KATHLEEN RAINE

Por Irene NICHOLSON

CREO que uno de los libros más importantes publicados en Inglaterra en 1956, es *Collected poems (Poemas escogidos)*, de Kathleen Raine. Delicada y profunda, esta poetisa ha sido también capaz de juzgar su propia obra, y descartar todo lo que, según ella misma dice, "no concuerda con la visión imaginativa de que soy capaz en mis mejores momentos".

Creo que Kathleen Raine seguirá siendo leída cuando sus contemporáneos más "llamativos" se hayan convertido en muestrarios de una época. Lo que ella misma ha decidido conservar de su propia obra lleva, en su mayor parte, la impronta de universalidad de la poesía imperecedera. En sus poemas no existe el narcisismo, como tampoco aparece ninguna de las ideologías del siglo xx. El idioma que usa es, ciertamente, el propio de este momento, tanto filosófica como científicamente. Su impersonalidad tampoco implica un alejamiento del dolor, la muerte y el amor. Lo cierto es que son justamente estas experiencias universales las que constituyen el material de la poetisa. Uno experimenta la impresión de que este receptor humano capta la música de las esferas que vibran a través de cuerdas exquisitamente finas. Su particular porción de dolor lo transmuta en dolor humano.

The memory of earth is like a burden
Of waves and islands, in my blood and bone
The heavy substance of my incarnation
Stronger than my will to be alone
Breaks me and destroys me, calls me home.¹

Parece percibir en cada piedra, en cada flor, en cada accidente de forma material, el símbolo de un gran arquetipo:

Behind the tree, behind the house, behind the
Is the presence that I can not see (stars
Otherwise than as house and stars and tree.²



K. Raine "delicada y profunda"

Si existe algo de platónico en esto, ella no lo ha tomado fría e intelectualmente de la fuente de los antiguos. Es menester haber pasado por alguna experiencia muy profunda antes de poder elevar los objetos a la altura de símbolos; pues la creación de símbolos no es asunto de la cabeza únicamente, sino de todo el organismo. De suerte que es necesario hacer una advertencia a quienes quisieran llegar a la esencia misma de la poesía siguiendo el camino que toma esta poetisa. En su prefacio dice que "cuando (el poeta) comienza a escribir, no hay poema en el sentido de la construcción de palabras; la concentración de la mente yace en otra cosa, en aquello que precede a las palabras y que constantemente verifica y rectifica las palabras, a medida que se las escribe." En seguida se refiere a lo que llama "poesía de imitación", y cita a Blake: "Esto que llamáis acabado no es ni siquiera un comienzo, ¿cómo pues podrán ser acabadas?" Es una punzante advertencia a quienes quisieran evitar la etapa preverbal, la "concentración de la mente" — el proceso en que se piensa y siente profundamente, antes de que el símbolo cristalice en palabras.

Me parece que esta advertencia es especialmente cierta con respecto a muchos de los poetas latinoamericanos de ahora. Es difícil emplear un vocabulario tan escueto y, sin embargo, tan colmado como el de Kathleen Raine, a menos que se trate del albor de una literatura, inocentemente, o bien lo que sigue en pos de toda esa rica exuberancia como la Keats, Coleridge, Woodsworth, etc., y cuando ya se la ha explotado y queda atrás. Se ha de ser inocente del todo, o bien haber pasado por toda la pericia sofisticada para comenzar de nuevo y pulirla. En la América Latina los poetas se hallan en cierto dilema en este sentido. La tradición europea es parte legítima de su patrimonio; sin embargo, su Nuevo Mundo casi no se ha cantado. En semejantes condiciones, aun cuando el poeta trate sinceramente de hallar su propia visión, le es muy fácil caer inconscientemente en un clicé que *parezca* nuevo, tan sólo a causa de su nuevo ambiente. Por otro lado, siempre existe la tentación de esforzarse artificialmente para crear algo nuevo, cuando la novedad está ahí, a la mano, muy naturalmente, en el nuevo ambiente, el nuevo ordenamiento de las circunstancias. También existe la tentación de pasar prematuramente por encima de la descripción hacia un simbolismo que no es genuino porque no se le ha ganado por experiencia directa. Pues nada hay más muerto que un símbolo manoseado por quien no haya sentido su verdad hasta la médula de los huesos. Kathleen Raine parece sentir que su propia trampa en el simbolismo ha sido la eclesiástica. Y encuentra unas huellas de esta dificultad hasta en algunos de los poemas que ha decidido conservar.

But to the grail, these fragile walls
Are thinner than a floating dream,³

serían versos muy aceptables en un poeta de conciencia menos severa, pero no en ella. El hecho que evoque un eclesiasticismo arturiano y no posterior, es asunto que no viene al caso el hecho es que el "grail" penetra en el poema ladinamente, prefabricado. Lo mismo que:

the Virgin and Aphrodite,
The mourning Isis and Queen of Corn⁴