



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile
Chile

Houvenaghel, Eugenia

Entre la palabra escrita y la palabra hablada: la dimensión auditiva en Historia de un siglo, de Alfonso
Reyes

Estudios Filológicos, núm. 37, 2002, pp. 241-250

Universidad Austral de Chile
Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413829015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

[Inicio Web Revistas](#) [Web Biblioteca](#) [Contacto](#)

Revistas Electrónicas UACH

Sistema de Bibliotecas UACH





Artículos [Búsqueda artículos](#)

[Tabla de contenido](#) [Anterior](#) [Próximo](#) [Autor](#) [Materia](#) [Búsqueda](#) [Inicio](#) [Lista](#)



Estudios filológicos

ISSN 0071-1713 *versión impresa*

-  [Como citar este artículo](#)
-  [Agregar a favoritos](#)
-  [Enviar a e-mail](#)
-  [Imprimir HTML](#)

Estud. filol. n.37 Valdivia 2002

Estudios Filológicos, N° 37, 2002, pp. 241-250

Entre la palabra escrita y la palabra hablada: la dimensión auditiva en *Historia de un siglo*, de Alfonso Reyes

Between the written word and the spoken word: the hearing dimension in *History of a century*, by Alfonso Reyes

Eugenia Houvenaghel

En tiempos de la retórica clásica se concebía la letra como un depósito de sonido, un lugar donde éste se guardaba para que, en su momento, fuera restituido a su forma original. Dentro de ese contexto, el siguiente análisis se centra en los rasgos que hacen que *Historia de un siglo*, una colección de ensayos educativos de Alfonso Reyes, invite a ser escuchado más que leído. Comprobamos que Reyes ha construido, con sumo cuidado, una dimensión auditiva en sus ensayos educativos. Si analizamos la función de estos rasgos propios de la oralidad en el texto que nos ocupa, hemos de admitir que Reyes elaboró esta dimensión auditiva en el estilo de su obra con el objetivo de despertar el interés del lector por los ensayos educativos que constituyen el corpus, y de presentar, en definitiva, la materia histórica de la manera más viva posible.

analysis focuses on the auditory dimension in the collection of educational essays *Historia de un siglo*, of Alfonso Reyes. First, we analyse and describe the auditory characteristics of this corpus. Secondly, we find that the function of these auditory characteristics is to arouse the interest of the reader for his educational essays and to present the historical matter in the most vivid way possible.

0. INTRODUCCION

En uno de sus libros de ensayos educativos, *Historia de un siglo*¹, el ensayista y humanista mexicano Alfonso Reyes (1889-1959) abarca la historia del siglo XIX, centrándose principalmente en los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en Europa. En el prólogo a esta colección de textos, Reyes dice: "Contigo hablo, hombre sencillo que sueles leer en el periódico las notas de un lector de libros recopilados para ti. Tú siempre has querido saber lo que pasó ayer por la mañana. Y si resulta que ya lo sabes, ¿qué mal hay en recordarlo y comentarlo juntos?" ([Reyes 1980: 13](#)).

"Contigo *hablo*", escribe Alfonso Reyes antes de invitar al lector a "*comentar* juntos" los acontecimientos del siglo XIX. Nótese que nuestro autor vincula, pues, este libro de ensayos con un elemento clave en la antigua retórica: la oralidad. Lo que nos va a interesar en este análisis son estos dos verbos que no pertenecen al campo de la escritura o de la lectura, sino al de la comunicación oral. En la Antigüedad, las obras escritas, de todo tipo, se divulgaron por vía oral muchísimo más que a través de la lectura, como hoy la entendemos, esto es, la lectura silenciosa; apelaban al oído mucho más que a los ojos. Los textos se leían en voz alta y, memorizados, se recitaban ante grupos de oyentes. En tiempos de la retórica clásica se concebía la letra como un depósito de sonido, un lugar donde éste se guardaba para que, en su momento, fuera restituido a su forma original. Dentro de ese contexto, el siguiente análisis se centrará en los rasgos que hacen que nuestro corpus invite a ser escuchado más que leído.

1. ESTRATEGIAS PARA HACER SONAR EL TEXTO ESCRITO

Tanto el sonido de las palabras como el ritmo de las frases pueden pasar totalmente desapercibidos en el texto escrito. En nuestro corpus, sin embargo, el ensayista no permite al lector pasar por alto el elemento auditivo del texto. Es fácil percibir, por ejemplo, tras la lectura de los ensayos de *Historia de un siglo*, el ritmo fluido que guía el relato de Reyes, como si, efectivamente, nos halláramos ante un discurso pronunciado de modo espontáneo, sin rupturas ni demoras.

Si analizamos los textos más de cerca, en seguida descubrimos que esta impresión de fluidez y espontaneidad se debe, en primer lugar, a determinadas tácticas rítmicas que son más propias de la lengua hablada que del lenguaje escrito. Reyes, por ejemplo, sugiere esta continuidad por medio de la concatenación, figura de repetición que consiste en retomar la palabra que precede inmediatamente ([Fromilhague 1995: 25-26](#)). "La nacionalidad [] en principio", escribe Reyes, "anhela el molde de un Estado para convertirse en *nación*. *Nación* es forma, nacionalidad es materia". Dentro de la propia frase, la concatenación subraya el carácter fluido del texto; así, nuestro autor destaca que el Gran Duque de Badén "otorgó *una Constitución, una Constitución* tan liberal que eclipsaba a la de Baviera" (138) y, en otra ocasión, recuerda que "*el pueblo, el pueblo* alemán, al verlo [al emperador Francisco] arrodillarse, cayó de rodillas" (140); señala Reyes, en otra ocasión, que, durante la ocupación francesa de España, el comandante galo Angulema obtuvo "un *éxito* militar, *éxito* que manchó con sangrientos desmanes, escándalo de los propios aliados" (164), y más adelante describe la sublevación de Polonia como "un motín que se convirtió en *revolución: una revolución* sin pies ni cabeza" (249).

Si atendemos, en segundo lugar, al efecto relacionado con el ritmo respiratorio natural del orador, convendría recordar las palabras de [Cicerón \(1967-68: § 181-182, III\)](#), al respecto, quien, en este sentido, observa, que las limitaciones impuestas por el aliento del orador están

el oído, que, incluso si el orador tuviera un aliento sin límites, el auditorio preferiría que interpolara pausas respiratorias. De hecho, en un fluir constante de palabras no existe el ritmo; ritmo es la consecuencia de una estructuración eufónica en esa cascada de palabras, esto es, de la división de esa cadena en entidades más pequeñas ([1967-68: § 186, III](#)). La necesidad física del orador de introducir pausas respiratorias en el discurso retórico se convirtió, así, en una fructífera y novedosa fuente de ritmos.

Por lo que se refiere a los textos que constituyen nuestro corpus de estudio, observamos cómo el autor tiene en cuenta las necesidades respiratorias del posible orador, al proveer al texto de aquellos signos de puntuación que marcan, gráficamente, los momentos en los que éste, previsiblemente, habría de tomar aliento. La puntuación debe entenderse como una ayuda para el oído y no para el ojo: las comas y puntos, punto y comas, dos puntos son señales para que el lector se detenga, para que descanse y tome aliento; los signos de interrogación y de admiración, para que module adecuadamente la voz.

Con frecuencia, nuestro autor divide sus frases en tres partes y, además, se complace en hacer que las primeras palabras situadas inmediatamente después de cada pausa respiratoria (subrayadas en la cita) sean iguales o semejantes con el fin de reforzar el efecto rítmico de las oraciones trimembres. Veamos un ejemplo: "Pero todo este entusiasmo liberal chocó *con* la resistencia de los conservadores prusianos, *con* el temor de los que consideraban peligroso el provocar las iras de Rusia, y *con* la creciente antipatía que, en Posen, se manifestaba entre las dos razas rivales" (216-217). La división tripartita de las oraciones es frecuente, sobre todo después de una breve introducción, que se detiene ante los dos puntos: "La Revolución Francesa dignifica y justifica la acción característica de la mente occidental: *la iniciativa, la intervención* para acelerar y madurar el proceso histórico, *la esperanza* de que la historia sea creación de la voluntad y no determinismo ciego" (22). La lectura de las dos citas anteriores ilustra, además, cómo la extensión de las subdivisiones se hace cada vez mayor, de modo que la clausura del periodo se resuelve, según aconsejaba [Cicerón \(1967-68: § 199, III\)](#), de la manera más natural posible.

Comprobamos, en tercer lugar, cómo Reyes opta, habitualmente, por el uso de estas figuras de pensamiento que, como la yuxtaposición de ideas antitéticas o la comparación de dos ideas, dan lugar a una estructuración de la frase en dos partes simétricas, lo cual, indefectiblemente, produce un notable efecto rítmico. Si comenzamos por aquellas construcciones que, aun siendo simétricas, albergan un pensamiento antitético, podremos citar ejemplos tan significativos como "cayó un Gabinete liberal; subió un Gabinete conservador" (247) o "[el Zar], como de costumbre, temía la revolución; pero también temía la reacción" (144). Acontece, en realidad, que no se trata de una oración subdividida en dos partes antitéticas, sino, más bien, de dos oraciones opuestas mediante una antítesis: "Firmar la nueva Constitución era para Cristián IX tanto como anular el Protocolo de 1852, al cual debía la Corona.", escribe Reyes, y prosigue anunciando que "No firmarla era ponerse contra su pueblo" (255).

A menudo, la antítesis se combina con figuras de dicción o de repetición que refuerzan el efecto rítmico, como ocurre con la anáfora o el quiasmo. En efecto, en la siguiente descripción de la población holandesa, "el sur era católico; protestante el norte" (173), el lector podrá reconocer un quiasmo, del mismo modo que, en su lectura de la frase "*era mejor* no levantar en contra de su política al liberalismo alemán; *era mejor* contar con él" (245), descubrirá, fácilmente, una anáfora. Otro caso ilustrativo de repetición combinada con una construcción de carácter simétrico podrá hallarlo el lector en aquella reflexión de Reyes en la que afirma que "[Napoleón] *sólo vio en Austria* (y *lo vio con* el mayor recelo) el propósito de crear una liga sudgermánica, y *sólo vio en Prusia* (y *lo vio con* cierta complacencia) el propósito egoísta de mantener la debilidad de Alemania" (253).

Conviene señalar, asimismo, que Reyes, con frecuencia, expresa ideas semejantes o asimilables por medio de dos construcciones simétricas, y que este tipo de oraciones bipartitas y bien equilibradas, al igual que las antítesis, no deja de surtir efectos rítmicos. Nuestro autor escribe, por ejemplo, que algunos gobernantes extranjeros de Italia hubieran podido ganarse, con un pequeño esfuerzo, la simpatía de los reformistas, "así Francisco IV en Módena, pero cobró por traicionar a los patriotas; o Fernando el de Ambrasio (1830 en adelante), pero

antipatías nace el orden; y de sus odios recíprocos, la paz general" (184); Reyes recuerda, asimismo, cómo algunos países disidentes de la Santa Alianza protestaron contra algunas de sus medidas, "Francia, con mesura; Inglaterra, con energía" (155). Napoleón, escribe nuestro ensayista, "nada había podido contra Egipto, nada contra Inglaterra; en el Continente, se estrelló contra Rusia y aun contra España" (48). Refiriéndose a la Polonia prusiana, Reyes emplea una construcción simétrica, apoyada en una anáfora: "*En vano* protestó Karl Vogt; *en vano* quiso hacerse oír el diputado polaco Janiszewski" (217). Para describir las consecuencias de la política externa llevada a cabo por Austria, nuestro autor recurre a una estructura simétrica en forma de quiasmo: "era la suya [la de Austria] una grave desertión a los ojos de los aliados; y a los ojos de Rusia, era un paliativo muy débil para los daños que de ella había recibido" (232).

En resumen: la repetición de palabras atrae la atención del lector sobre otro aspecto distinto del sentido de la palabra: su sonido. Además de ver la palabra y entenderla, el lector es forzado a oírla interiormente. En el nivel de la frase, la repetición de ciertas estructuras o de secuencias de palabras hace que el lector se fije no sólo en la semántica de la frase, sino también en su ritmo, percibiendo las oraciones por el oído interno. Mediante la construcción de esa dimensión oral inmanente al texto, el ensayista procura que el lector reemplace la experiencia de leer en silencio, por la de escuchar interiormente, por decirlo así, el texto impreso. Pues bien, si hasta ahora hemos analizado el ritmo de la narración en la obra de Alfonso Reyes, en el siguiente apartado tendremos ocasión de comprobar cómo su voz no es la única que suena en *Historia de un siglo*.

2. OTRAS VOCES

Napoleón, Talleyrand, Metternich, Bismarck, el Zar Alejandro, el rey Federico Guillermo II de Prusia, todos son protagonistas de la historia del siglo XIX que Reyes acoge en su relato. A menudo, nuestro historiador les cede la palabra, de modo que, con frecuencia, *voces distintas a la suya* se escuchan en los ensayos historiográficos que constituyen el objeto de este estudio. Al hacer hablar a los personajes históricos, nuestro autor atrae la atención sobre el elemento auditivo del texto y ello por las siguientes razones: el cambio de locutor equivale a un cambio de voz, la cita exige un cambio de la entonación y requiere una pausa en la lectura antes de leer la cita. Nosotros nos interesaremos, en concreto, por la presencia formal que Reyes da a estas *otras voces* en *Historia de un siglo*.

En este sentido, es preciso señalar que no es frecuente, en nuestro corpus de trabajo, hallar ejemplos de discurso indirecto o "narrativizado", esto es, de sentencias en las que el enunciador de las frases históricas sigue siendo el propio Alfonso Reyes. En la inmensa mayoría de los casos, nuestro autor opta por el estilo directo, es decir, presenta el discurso como si el sujeto que lo enuncia, por lo general un personaje de la historia decimonónica, lo hubiese pronunciado efectivamente, tal y como Reyes lo transcribe. Reparemos que la inserción de las citas directas obliga al lector a tomar en cuenta el cambio de inflexión de la voz al leer la oración. En cualquier caso, nuestro historiador varía la forma de los enunciados en estilo directo: 1. con verbo introductorio, dos puntos y comillas (p. ej. "Guillermo contestaba: *¡Treinta señores reinantes, y un Rey como correo!*" (252); 2. con verbo de enunciación que interrumpe el propio enunciado ("*Habéis devorado a los polacos dijo [Janiszewski] pero no los digeriréis*" (217); 3. con verbo después de la cita ("*El Congreso no marcha: baila, solía decir el Príncipe de Ligne*") (70).

Hemos de señalar que, entre los enunciados pronunciados en estilo directo por estos personajes históricos, se cuenta, también, un gran número de ellos de considerable extensión, hasta el punto de que la *otra* voz toma la palabra durante un párrafo entero e, incluso, durante media página, antes de que el historiador retome el hilo de su narración. Por razones de espacio, nos limitaremos, aquí, a apuntar un único ejemplo, en el cual se recogen las palabras pronunciadas, en su discurso, por el emperador Francisco:

Pero en cuanto [el Emperador] se veía amenazado con novedades en los asuntos públicos, fruncía el ceño y todo cambiaba. "Andan por ahí propalando nuevas ideas que yo no quiero ni puedo aprobar. Atengámonos a las viejas: son buenas, y con ellas lo

entiendan bien lo que les mando; y el que no pueda hacerlo o me venga con ideas nuevas, que se vaya de aquí antes de que yo mismo lo aleje." Con este discurso a los profesores del Liceo de Laibach, se presentó abiertamente como un gobernante absoluto para quien su antojo era ley (113).

En ocasiones, nuestro autor prefiere utilizar, en lugar de las comillas, un trazo que separe, gráficamente, el enunciado en estilo directo de la narración del comentario del propio historiador. Transcribimos, a continuación, dos fragmentos ilustrativos:

Pero ni ingleses, ni austríacos querían oír hablar de tal candidatura [de Bernadotte]. Además, dijo Talleyrand:

¿Otro militar? Ya no. Y después de aquél, ninguno acertaría a juntar siquiera cien hombres.

Inesperado homenaje a Napoleón, en boca del que procuraba su ruina (40)

Asimismo, es relativamente habitual encontrar, en *Historia de un siglo*, breves diálogos mantenidos entre dos figuras históricas (caso del primer ejemplo) o bien sostenidos por un personaje histórico y el propio narrador, quien reacciona ante el discurso pronunciado por esa otra voz (caso del segundo ejemplo):

Pero dijo el Zar nosotros somos extranjeros. ¿Quién va a expulsar a Napoleón y quién va a traer a los Borbones?

Los Cuerpos Constituidos, señor le ofreció Talleyrand (40).

El pacto fue firmado el 11 de abril, 1814. Metternich, al estampar su firma, había dicho: Antes de dos años, ese pacto nos llevará otra vez al campo de batalla.

¿Dos años? ¡A los once meses estaba Napoleón de regreso! (46).

Finalmente, hemos de reseñar la circunstancia de que no siempre son personajes históricos individuales a quienes se les cede la palabra; sucede, en ocasiones, que también un pueblo o determinados grupos de personas pueden alzar su "voz" en *Historia de un siglo*. Nuestro autor señala, por ejemplo, que Alejandro quedó "impresionado por los señoritos que, durante el desfile, le habían venido gritando en las orejas: "¡Vivan los Borbones!" (39); en otro momento, recuerda aquel refrán castizo que reza: "Dios me dé contienda con quien me entienda" (66); y, en otra parte, traduce las esperanzas de los soldados napoleónicos afirmando que "sin duda suspiraban el Emperador volverá con la primavera, como las violetas" (76).

Tras haber comentado los enunciados transcritos en estilo directo, parece conveniente analizar las posibilidades intermedias entre ambas formas de discurso. Entre ellas, contamos en primer lugar con el denominado estilo indirecto libre o "discurso referido", modalidad a la que nuestro autor recurre, por ejemplo, para apuntar que "Bismarck la obligó [a Austria] a continuar la guerra: ¡había que acabar alguna vez!" (251) o para reconocer que "Napoleón dudó: ¿no sería mejor saldar pacíficamente, mediante un arreglo con Viena, el pleito de Venecia?" (264).

Nuestro autor suele hacer uso, en *Historia de un siglo*, de una variante que presenta, por un lado, características propias del discurso indirecto libre (tiempos verbales que corresponden al discurso del narrador, independencia tonal y sintáctica de la oración reproducida) y, por otro, rasgos del discurso directo (empleo, por ejemplo, de un verbo introductor). Veamos unos ejemplos: "en diciembre, Manteuffel se dirigió a Bismarck: ya había perdido la paciencia; ya era tiempo alegaba de que Austria decidiera entre Prusia o el Duque de Augustenburgo" (262); "sólo este arreglo particular entre los dos colosos se decía Hardenberg podía hacer de la Confederación un sistema eficaz" (132); "era Prusia un Estado en metamorfosis; y la combinación de elementos tan heterogéneos pensaba el monarca [el rey de Prusia, Federico Guillermo III] requería, antes que ceder prerrogativas de la Corona, la voluntad vigilante, única del príncipe" (136); "ya no quedaba más salida explicaron [Ney y Macdonald] que la renuncia lisa y llana" (43).

Si centramos nuestra atención en el tema central de este trabajo, esto es, la presencia de la

labios de otra persona y que, por tanto, le permite subrayar el cambio de "voz" inherente a toda alternancia en la enunciación. En efecto, los enunciados en *oratio recta*, esto es, en estilo directo, constituyen importantes estímulos auditivos para el lector, pues éste, al leerlos, está prácticamente obligado a *oírlos*, circunstancia que no se produce en el caso de la *oratio obliqua* y, siendo mayor su vivacidad, tampoco en el discurso en estilo indirecto libre, modalidad en la que el narrador *dice* lo que otra persona *dijo* antes, en un tono y en una voz que se distinguen de los empleados en la narración histórica.

En cualquier caso, hemos comprobado que la variedad auditiva de *Historia de un siglo* es muy notable, debido al gran número de voces presentes, y que la entonación exigida por los enunciados preguntas, exclamaciones, frases humorísticas o lapidarias, suspiros, gritos varía, considerablemente, de unos episodios a otros. Las inserciones de otras voces constituyen estímulos auditivos para el lector quien, al leer la cita, está obligado a oírla, en un tono y por una voz que se distinguen del tono y voz predominantes en el ensayo.

3. CONCLUSIONES

A partir del análisis que hemos llevado a cabo, podemos concluir que Reyes ha construido, con sumo cuidado, una dimensión auditiva en *Historia de un siglo*. No cabe duda de que escribió dichos ensayos verificando el efecto sonoro de sus palabras y que, de este modo, pretendía acostumbrar el oído interno del lector. Las estrategias de mimesis de oralidad son recursos para que el lector oiga, interiormente, el sonido de las palabras y el ritmo de las frases, y se identifique, por consiguiente, con un receptor que no es tanto un lector como un oyente. Así es que nuestro autor, a través de esta dimensión auditiva, concede un papel activo al lector en la realización de las posibilidades de los ensayos de *Historia de un siglo*.

Conviene recordar, en este sentido, que nuestro autor considera la oralidad como un rasgo definitorio y esencial en el texto prosístico, dado que, a su entender, todo escrito en prosa está destinado a ser "ejecutado" oralmente.² En este punto, el ensayista mexicano sostiene, con Flaubert, que la lectura en voz alta es la mejor manera de someter a prueba la buena prosa, al igual que los buenos versos deben resistir la prueba de ser cantados, "porque la palabra escrita es signo de la palabra hablada y que sólo se escribe para guardar, como en un cofre de sonidos, lo que ha de ser hablado" (1976: 265). De ahí la opinión de Reyes de que escribir lo que es imposible recitar equivale a "confundir los medios con el fin" (1962: 319) y fundamenta, históricamente, su actitud ante lo oral y lo escrito afirmando:

La palabra *literatura* se deriva de "letra", del signo escrito. El nombre lo dio la cultura ya hecha. Pero todos comprendemos que el escribir accidente, casualidad o "abuso de la palabra" según Goethe no es más que un auxiliar mnemónico. La literatura es, por esencia, un arte oral, histórico y conceptualmente anterior al signo que la recoge, sea jeroglifo, ideograma o letra. Hasta el que lee habla interiormente. No digamos ya el que escribe (1981: 265).

Para nuestro autor, uno de los mayores méritos de la retórica consiste, precisamente, en haber concedido, por primera vez, la debida atención estilística al ritmo de la prosa, elemento que, hasta entonces, había sido descuidado (1962: 319). Concretamente, en sus estudios de retórica clásica, Reyes menciona a Isócrates (1961: 59, 194, 236, 372), quien introdujo un nuevo ritmo armonioso y eufónico en la prosa, y alude, también, a Cicerón, pues éste insiste en los aspectos auditivos del discurso y, por encima de todo, en el ritmo (1961: 433 y ss.).

Es de todos conocido que el ritmo constituye uno de los temas predilectos de Cicerón, quien, en su obra *De Oratore* (1967-68: § 164-236, III), se ocupa ampliamente del tema, así como también se muestra un gran defensor de la observancia del ritmo en la prosa oratoria en su *De Oratore* (1967-68: § 171-186, III). En ambos casos, Cicerón hace hincapié en la utilidad e importancia del ritmo y en sus efectos sobre toda clase de público. A su juicio el ritmo está dotado de una extraordinaria fuerza natural para influir en el auditorio, llegando, incluso, a conmoverlo o a provocar todo tipo de disposiciones anímicas (1967-68: § 197 y 232-233, III). Al margen de esta utilidad práctica, el ritmo posee méritos estéticos muy destacables, dado que embellece tanto la dicción como el pensamiento discursivo (1967-68: § 227-228, III). La

Cuando dirigimos nuestra mirada a la oralidad presente en otras de las obras literarias que han merecido una amplia atención por parte de nuestro autor, la producción dramática, comprobamos que en sus "Reflexiones sobre el drama" (1981: 349-403), Reyes distingue la "nota auditiva" del género, esto es, sus elementos orales, de la "nota visual" del mismo, es decir, su condición mímica y escénica. Agrega, más adelante, que ambos aspectos no son insolubles y que, de hecho, en el "teatro del aire" o en la radiodifusión, desaparece la nota visual, de modo que, únicamente, permanece "lo más literario del drama, la palabra".

Reyes comenta los recursos de los que dispone el género radiofónico para transmitir una historia, a saber, los elementos estilísticos del habla, los distintos registros de la voz, la entonación, el ritmo, los ruidos, la música, el silencio y, por supuesto, también la descripción. Concluye, el ensayista, que "de todo ello resulta un modo de visión auditiva interior, en metáfora sensorial como en *sinestesia*" (1981: 364), razón por la cual "es impropio llamar al teatro del aire un teatro ciego: es más bien un teatro de ojos cerrados, pero que cuenta siempre con las asociaciones entre el oído y la vista" (1981: 364). Este tipo de teatro, estima nuestro autor, exige una colaboración intensa del oyente: "cada escucha, según sus hábitos sensoriales y su propia índole, es invitado a completar, a su manera, los rasgos invisibles del drama" (1981: 365); *mutatis mutandis*, podemos afirmar que también *Historia de un siglo* requiere una participación activa del lector, puesto que éste es el encargado de reconstruir, a partir de los estímulos auditivos inherentes a todo texto escrito, el cuadro vivo de la historia del siglo XIX.

Efectivamente, conviene agregar que este tipo de escritura exige una participación activa del lector para que el texto se realice plenamente. Las características rítmicas y los enunciados en discurso directo hacen que nuestro corpus invite a ser leído o pensado interiormente en voz alta, invite a ser escuchado más que leído, invite a ser absorbido por los oídos a la vez que por los ojos. El juego de pausas, ritmos y entonaciones que acabamos de describir está metido en el texto a manera de virtualidad que espera su realización en la buena lectura de un buen lector vocal, una lectura expresiva. De este modo, el público, hábilmente manejado por la destreza verbal de A. Reyes, está lejos de asumir una actitud pasiva ante lo que lee.

Si analizamos la función de estos rasgos propios de la oralidad en el texto que nos ocupa, hemos de admitir que Reyes elaboró esta dimensión auditiva en el estilo de su obra con el objetivo de complacer al lector, de despertar su interés por los ensayos educativos que constituyen el corpus, y de presentar, en definitiva, la materia de la manera más viva posible. En efecto, los marcadores de ritmo permiten al lector deleitarse en una eufonía atildada pero discreta y natural; la inserción de otras "voces" en la narración, por su parte, sirve a nuestro autor para construir un relato variado que exige una participación activa del "oído interno" del lector, eludiendo, así, el riesgo, tan propio de la materia histórica, de empantanarse en una enumeración monótona de revoluciones y batallas.

NOTAS

¹ Esta colección está constituida por una serie de artículos redactados, originalmente, entre 1919 y 1920, y destinados a la página de geografía e historia que aparecía, cada jueves, en *El Sol* de Madrid. Efectivamente, a la fundación de *El Sol*, Reyes figura entre los redactores escogidos por José Ortega y Gasset. Más tarde, los artículos en cuestión fueron reelaborados por nuestro autor para su publicación bajo el título, ya mencionado, de *Historia de un siglo*. En realidad, ya el propio Reyes opina, en su prólogo a la serie de ensayos históricos incluida en el tomo V de sus *Obras Completas* (primera edición: 1957), que es imposible fechar los artículos en cuestión, porque han sido retocados, repetidas veces, a lo largo de varios años. En todo caso, nuestro ensayista se mantendrá fiel, en todo momento, a su proyecto de relatar la historia del siglo XIX, narración que encuadrará entre las significativas fechas de 1815 y 1918.

² Para Reyes, la literatura está más cerca de la música que de la pintura. Uno de los autores que el mexicano más ha estudiado, Mallarmé, escribe, en ese contexto: "Olvidemos la vieja distinción entre la música y la literatura, pues ésta es evocadora de prestigios situados tan

Universiteit Gent
Vakgroep Romaanse Talen andere dan het Frans (Spaans)
Blandijnberg 2, 9000 Gent, Belgium
E-mail: eugenia.houvenaghel@rug.ac.be

OBRAS CITADAS

Bergamín, José. 1956. "Homenaje a Alfonso Reyes, maestro en letras humanas y divinas". *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, por Antonio Alatorre. México: Dirección General de Difusión Cultural. 83-96.

Cicero, Marco Tulio. 1967-68. *De Oratore*. Trad. E.W. Sutton y E. Rackham. 2 vols. London, Cambridge, Massachusetts: William Heineman y Harvard University Press.

Fromilhague, Catherine. 1995. *Les figures de style*. Paris: Nathan.

Reyes, Alfonso. 1962. "El concepto". "II. Apuntes sobre la ciencia de la literatura". *Páginas adicionales*. Obras Completas. t. XIV. México: Fondo de Cultura Económica. 318-323.

. 1976. "Sobre un decir de Bernard Shaw". *Cuestiones estéticas*. Obras Completas. t. I. México: Fondo de Cultura Económica. 144-148.

Reyes, Alfonso. 1980. *Historia de un Siglo*. Obras Completas. t. V. México: Fondo de Cultura Económica. 9-327.

. 1981. "Lo oral y lo escrito" y "Reflexiones sobre el drama". *Al yunque*. Obras Completas. t. XXI. México: Fondo de Cultura Económica. 144-148 y 349-403.

. 1961. *La Antigua Retórica*. Obras Completas. t. XIII. México: Fondo de Cultura Económica.