

EL TEATRO
DE ALFONSO REYES
PRESENCIA Y ACTUALIDAD

Marcela del Río Reyes



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Marcela del Río Reyes

Nacida en la Ciudad de México el 30 de mayo de 1932. Licenciada con honores en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México y doctorada en Filosofía por la Universidad de California, Irvine. Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores. Profesora de la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes durante 10 años. Profesora Emérita, por la Universidad de la Florida Central (Orlando), donde fue catedrática durante 14 años y recibió el Premio como Investigadora Distinguida. Además ha sido merecedora de reconocimientos como el Premio Olímpico de las Olimpiadas Culturales 1968, la Medalla Smetana en Praga y el Premio Nacional Juan Ruiz de Alarcón en México, entre otros. Autora de novelas como *Proceso a Faubritten* (1976), obras de teatro como *El pulpo. Tragedia de los hermanos Kennedy* (1970), la antología poética *Tiempo en palabras* (1985) y múltiples textos de ensayo y crítica. Fue agregada cultural en las Embajadas de México en Praga y en Bruselas.

EL TEATRO DE ALFONSO REYES
PRESENCIA Y ACTUALIDAD



Alfonso Reyes

EDICIONES DEL FESTIVAL ALFONSINO

EL TEATRO DE ALFONSO REYES
PRESENCIA Y ACTUALIDAD

MARCELA DEL RÍO REYES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

*A tu memoria
y como tú me dijiste:
“con el cariño
y los mil recuerdos”*



Jesús Ancer Rodríguez
Rector

Rogelio Garza Rivera
Secretario General

Rogelio Villarreal Elizondo
Secretario de Extensión y Cultura

Celso José Garza Acuña
Director de Publicaciones

Casa Universitaria del Libro
Padre Mier 909 Pte. Colonia Centro
Monterrey, Nuevo León, México, C.P. 64000
Teléfono: (5281) 8329 4111 / Fax: (5281) 8329 4095
Página web: www.uanl.mx/publicaciones

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

ISBN: 978-607-27-0095-6

© Universidad Autónoma de Nuevo León
© Marcela del Río Reyes

Impreso en Monterrey, México
Printed in Monterrey, Mexico

INTRODUCCIÓN

Alfonso Reyes, faro iluminador de la literatura universal, también fue dramaturgo y figura singular del teatro mexicano. Para sintetizar en tres palabras lo que debió impulsar a Alfonso Reyes (17 Mayo 1889 – 27 Dic. 1959) a abordar la inmensa diversidad de géneros y temas que frecuentó tanto en sus lecturas, como en su escritura, tendría que recurrir al primer verso del monólogo de Segismundo, en *La vida es sueño*:

“Apurar, cielos, pretendo”¹

Esas tres palabras, con las que Reyes inicia su estudio sobre *La vida es sueño* de Calderón parecen ser las que mejor describen su inquietud investigadora y creadora, ya que lo mismo leía y escribía poesía que ensayo, historia que filosofía, teoría o arte poética que biografía, teatro que cuento, antropología o lógica, lo mismo que artes culinarias o anécdotas pícaras, y esto, con todos los etcéteras que implican las disciplinas humanas: científicas, artísticas o domésticas.

Pero si en su ensayística fue el erudito respetuoso de la tradición, en su literatura creadora fue el innovador revolucionario capaz de romper las normas estéticas. No se contentaba con reproducir los géneros conocidos sino buscaba para sus temas nuevas envolturas formales. Su

necesidad de perfección y de renovación alimentaba su creatividad, por lo que su imaginación fue capaz de incursionar en escalas cromáticas antes apenas vislumbra-
das. Y en ese devoramiento, Reyes no se limitó a apurar todas las lecturas, también depuró todos los géneros que tocó con su incansable pluma.

Mucho se ha comentado la abundancia de su producción literaria, tan diversa que para acercarse a ella hay que fraccionarla, limitando, lamentablemente, el estudio a una breve fracción de su inabarcable todo.

Siento que el hecho de ser sobrina nieta de Alfonso Reyes me obliga a inhibir mis juicios personales sobre su monumental obra literaria, por lo que siempre he tratado de que mi acercamiento a sus textos sea mayormente para analizarlos desde una perspectiva crítica lo más objetiva posible. Al observar cómo la mayor parte de los investigadores se han enfocado más en el estudio de sus ensayos, he creído necesario poner la mira en sus textos de ficción en los que, a mi juicio, se soltó de las amarras académicas para convertirse en un revolucionario de la literatura, actitud que quizá fue como el otro lado de la moneda del erudito clásico académico, que muestra en gran parte de su ensayística. En sus textos de ficción no se contentó con reproducir o seguir los lineamientos canónicos de los géneros conocidos y aceptados, sino que buscó para los temas que le interesaban nuevas formas de narrar o de dramatizar, lo que lo convirtió en un anticipador de movimientos literarios posteriores a cada texto que escribía, tales como el *sobrerrealismo*, el *real maravilloso*, el *realismo mágico* y la *posmodernidad*.

En su ficción revela su voluntaria ruptura de los moldes clásicos del arte poética, que él como helenista co-

noía y dominaba tanto, y pone en marcha mecanismos catárticos que quizá lo liberaban de tensiones internas.

En esta ocasión sólo pretendo señalar un horizonte menos analizado en el estudio de la obra de Alfonso Reyes: el de su ficción dramática, en la que se advierte plenamente su voluntad de crear textos que abarcaran al menos dos géneros artísticos, o subgéneros dramáticos, o estilísticas o que fundieran distintas tradiciones literarias o extraliterarias.

Este estudio, por ende, enfoca únicamente la producción dramática de Reyes dramaturgo y comediógrafo, relacionándola con sus propios estudios de la teoría dramática. Para ello, es conveniente revisar brevemente algunos de sus conceptos teóricos sobre el arte dramático, como investigador del teatro universal e interesado en la dramaturgia y la historia mexicanas, para así poder interpretar sus textos dramáticos a la luz de sus propios conceptos teóricos.

El trabajo se dividirá en seis capítulos y un éxodo: El primero abarcará una revisión a vuelo de pájaro sobre la teoría del teatro en la producción de Reyes, los otros cinco corresponderán a cada una de las categorías en que he dividido la producción dramática de Reyes. La clasificación parte de la idea de que Reyes como dramaturgo fusiona los distintos géneros literarios, de modo que cada uno de ellos se transforma en un texto anfíbio², es decir, que reúne en un solo texto las funciones que corresponden al drama, a la poesía y a la narrativa, como a otras disciplinas artísticas o extra-literarias, por lo que en una clasificación genérica, cada uno de sus textos puede ser drama y a la vez otra cosa, sea ensayo, pantomima, poema, juego o palimpsesto de un género

no teatral. Las cinco categorías que pude establecer en sus textos llamados dramáticos son:

- a) Drama – ensayo,
- b) Mimodrama – paráfrasis,
- c) Drama – poema,
- d) Drama – relato y
- e) Drama – opereta – farsa detectivesca

En dichas categorías quedan incluidos los diez textos de Reyes que combinan una función dramática con otras funciones literarias o extra-literarias: *Lucha de patronos* (1910), *El fraile converso* (1913), *Ifigenia cruel* (1923), *Égloga de los ciegos* (1925), *Canto del Halibut* (1928), *El pájaro colorado* (1928), *Landrú* (1929-43), *Cantata en la tumba de Federico García Lorca* (1937), *Los tres tesoros* (1940-55) y *El escondite* (1957). El trabajo se cerrará con un *Éxodo*, a modo de recapitulación concluyente sobre el análisis realizado de los diez textos dramáticos de Alfonso Reyes, destacando que su interés por el arte dramático, lo puso de manifiesto como investigador, como teórico del teatro y como dramaturgo, aunque, como creador, no se atuvo a teorías dramáticas ni previas ni propias, sino por el contrario buscó ser un innovador, descubridor de nuevas formas, lo que logró no sólo dentro del género dramático, sino en todos los otros géneros. Reyes fue un anticipador también de géneros de ficción, de estilos literarios y de técnicas y estrategias dramáticas y narrativas que han utilizado después las generaciones subsecuentes de dramaturgos, cuentistas y ensayistas.

CAPÍTULO I

REYES INVESTIGADOR Y TEÓRICO DEL DRAMA

Reyes: Investigador del teatro

La *praxis* dramática en Reyes no se limitó a la escritura de distintos géneros de ficción dramática. Su interés en el teatro iba desde la investigación sobre el primer estímulo generador de un texto como experiencia *a priori* de la escritura, hasta la práctica del discurso crítico, esto es la experiencia *a posteriori* de la crítica literaria. Reyes recorrió todos los espacios y los tiempos del espectro dramático. Parafraseando a José Zorrilla podría decirse que Reyes en contraposición a su don Juan, “a los palacios subió y a las cabañas bajó, y en todas partes dejó sabia memoria de sí.” Los ensayos y comentarios críticos que deja esparcidos a lo largo y ancho de su producción literaria, sobre dramaturgos y comediantes, aparte de sus propios textos dramáticos, son indicadores de una exhaustiva investigación sobre el teatro desde la época más remota de Grecia, hasta la de sus coetáneos y contemporáneos, pasando por los Siglos de Oro de España y el teatro mexicano de todas sus épocas.

Como un ejemplo singular de sus trabajos sobre el teatro mexicano está su “Introducción” a las *Obras completas*

de Juan Ruiz de Alarcón³ en donde inicia su estudio con el teatro del siglo XVII, cuando:

Reina don Felipe IV en España, protector del teatro. El público muestra una desmedida afición por la comedia, que era su cine y su periódico diario, su pasto de imaginación y su comentario de actualidad. (IX)

Después de señalar cómo es rechazado Alarcón en su tiempo tanto en España como en México, y cómo aún en la península “ha habido todavía en nuestros días quien lo rechace y lo halle extraño” termina su “Introducción” con una defensa calurosa del dramaturgo:

...acojamos nosotros con los brazos abiertos al gran poeta de la razón, del sosiego y la urbanidad, al gran mexicano sufrido, paciente y altivo, tan superior a sus desgracias, tan parecido a nuestra historia. (XIX)

En otro de sus ensayos sobre el teatro misionario en México, historiza⁴ sobre ese drama naciente emanado de la necesidad que tenía España de evangelizar a los indios americanos y señala con énfasis que es un teatro cuyos “fines distan mucho de ser pura y directamente estéticos o de mero divertimento.”(322)⁵

Reyes señala en este estudio que la conquista produjo una regresión en la etapa evolutiva de la cultura, tanto en el orden social como en el jurídico, pero aclara que en ese primer contacto entre dos civilizaciones y lenguas tan diferentes y lejanas, el teatro lo realizan personas no profesionales de la escena, puesto que son los misioneros quienes lo producen con metas extraliterarias. Sin em-

bargo, con el tiempo el antiguo teatro medieval llevado a la Nueva España “cristalizará la pastorela, aldeana resistente, nieta del venerable Auto de Navidad nacido en la cuna de la lengua –siglo XIII– y alguna vez tocado por la mano gigantesca de Lope.” (324) Reyes revisa todo el tránsito del teatro desde los coloquios, autos, comedias sacras y alegóricas que se inspiraban en historias bíblicas y Evangelios hasta el momento en que desaparece la escena misionaria debido a “su incapacidad de evolucionar hacia formas laicas e independientes” (326). Igualmente, Reyes investiga sobre el “Teatro criollo del siglo XVI”⁶ y lo describe registrando nombres de textos, compañías, autores y las primeras Casas de Comedias. Entre los españoles que llegados a México, escribieron para el teatro nombra a Juan Bautista Corvera, Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva, Luis de Belmonte Bermúdez, Sancho Sánchez de Muñón, así como a los primeros mexicanos que hicieron teatro, tal vez escribiéndolo, tal vez como directores o actores. A Fernán González de Eslava y al presbítero Juan Pérez Ramírez, los señala como los mayores dramaturgos criollos y a ellos les dedica varias páginas, pero se lamenta de que este teatro incipiente haya tenido pronto que competir con el avasallante drama peninsular del barroco español, que le truncó las alas a un desarrollo propio.

En el mismo tomo XII de sus *Obras completas...*, Reyes hace una relación de la “Primavera colonial (XVI-XVII)”⁷ donde estudia la literatura de la Colonia, incluyendo el teatro y señalando sus hitos. Junto a Juan Ruiz de Alarcón, sitúa a Sor Juana Inés de la Cruz: “Ella y Ruiz de Alarcón –¡Qué dos Juanes de México! –son nuestra legítima gloria!(363). Reyes compara a Sor Juana con Santa

Teresa contrastando sus temperamentos y si a Santa Teresa la describe tempestuosa, a Sor Juana la caracteriza como apacible aunque oculta su llanto y agrega que:

El teatro de Sor Juana es sobre todo teatro poético y pertenece al ciclo de Calderón. [...] En el Divino Narciso logra Sor Juana una verdadera obra maestra; y en las loas de sus tres autos, la inquietud por la cabal cristianización del indígena revela –y esto va a cuenta del espíritu científico y no ya de la lírica– una rara comprensión de las religiones naturalistas. También es importante su interpretación del arrianismo en el auto sobre El Mártir del Sacramento (San Hermenegildo). (Primavera, 368)

Pero Reyes no se limita a analizar a los dramaturgos, también estudia cómo eran las representaciones y qué autores extranjeros llegaron a la escena mexicana, por supuesto, los más destacados del barroco español: “Calderón, Belmonte Bermúdez, Moreto, Rojas Zorrilla, Montalbán, Vélez de Guevara, etc.” (389) Ya situado en el siglo XIX, y citando a los bibliógrafos, como Beristáin⁸, explica que se puede levantar una lista de unos veinte dramaturgos mexicanos y da el nombre de una ópera del presbítero Manuel Zumaya: *Parténope*, señalando que:

“La irrupción de la ópera italiana es manifiesta en los primeros años del XIX: El barbero de Sevilla alterna con las piezas mexicanas del músico Manuel Corral –La madre y la hija, Los dos gemelos, letra de Roca– y las operetas de Fernández Villa, como La noche más venturosa. La zarzuela se había popularizado. La tonadilla escénica competía con el teatro. Pronto el sainete de D. Ramón de la Cruz será calificado por los gacetilleros como el género preferible. (Primavera, 389)

Las referencias al teatro de México en Reyes abarcan también el comentario a figuras de la escena contemporáneas suyas, como Esperanza Iris, a géneros considerados menores, como el llamado “Género Chico”: la opereta⁹ y hasta a hábitos escénicos como el de la “morcilla” a la que dedica algunas páginas con citas de famosos “morcillistas” de la Grecia antigua y de España, diciendo que el “Género Chico español ha acarreado ese vicio durante toda su corta y agitada existencia...”¹⁰, hasta el México de su tiempo:

Y ¿acaso le extraña a alguien que nuestro Cantinflas (Commedia dell’Arte al modo mexicano, héroe cómico educado en la Carpa) haga otro tanto si se le antoja, o interpele de repente a una persona del público, como también sucede en los teatritos de diseurs de París? (OCAR, XXII, 842).

Puede verse así que Reyes se ocupó del teatro mexicano y de la evolución del fenómeno teatral desde la Grecia clásica y la España barroca, hasta la época que le tocó vivir. Sus estudios sobre el drama y los métodos de la crítica lo convirtieron en maestro de generaciones de dramaturgos, comediantes e investigadores del teatro.

Reyes: teórico del drama

Tanto en *El deslinde*¹¹ como en sus *Apuntes para la teoría literaria*, Reyes establece un sistema para el estudio no sólo de la literatura, sino de otras disciplinas del pensamiento. En el primero, señala que los tres términos del deslinde dependen de las funciones ancilares y en base a ellas establece que hay tres clases de órdenes. Explica

que ha tomado el esquema de Toynbee como base y lo ha combinado con sus propios conceptos para ofrecer un nuevo esquema de estos términos:

- I. *El orden histórico registrará los hechos: descubrimiento, narración, explicación, etapa última que lo aproxima a la ciencia. [...]*
- II. *El orden científico, por comparación y abstracción en los hechos, formula leyes generales. [...]*
- III. *El orden literario usa de la invención artística o ficción...¹²*

Es decir, que el término del esquema que interesa al estudio de la literatura, es el que corresponde al tercer orden: el literario. Reyes agrega que la literatura expresa su ficción en un lenguaje que opera a través de tres funciones, a las que llama funciones formales de la literatura que son: “drama (comedia y tragedia), novela (que envuelve la épica) y poesía (identificada con la lírica)” (OCAR XV, 115) Y clarifica que para él, el drama es “la representación histriónica, cómica o trágica, ya en el acto teatral mismo o aun en la obra escrita para el teatro, de hechos ofrecidos como actuales.” (115).

Con tal definición, Reyes abarca tanto el texto dramático que es leído por un lector, como el texto espectacular que es visto en un escenario por un público. En el texto dramático, tan importantes son las voces que dialogan como la voz didascálica, la cual informa sobre personajes, espacios, tiempos o movimientos de los actores, dejando a la imaginación del lector los detalles de color, iluminación, figura de los personajes, etc. En el texto espectacular que recibe el público en el espacio teatral, se pierde la voz didascálica como elemento comunicativo, pero en cambio, influyen sobre él nuevos elementos, que

limitan su imaginación, dado que ya no tiene que pensar en cómo serían los decorados, ni la iluminación, ni el vestuario o la figura de los personajes, que en el teatro son interpretados por actores determinados, altos o bajos, gordos o flacos, vestidos de una determinada forma y que se mueven dentro de un espacio preciso, con decorados e iluminación ya dados. Cuando Reyes explica que en el drama los hechos se ofrecen como “actuales” lo que hace es distinguir entre el género novelístico, que ofrece el relato de hechos pasados aunque pueda fingirlos con tiempos verbales en presente, y el teatral, que ofrece no una narración sino una re-presentación de los hechos, configurando un tiempo presente ficcional, como si los hechos sucedieran en ese momento.

En sus *Apuntes para la teoría literaria*, Reyes destaca la flexibilidad de la estructura formal del género, y recalca que las categorías estéticas no son infranqueables, como lo juzgaba la preceptiva grecolatina:

Los géneros, en su océano de las cambiantes, dan a la literatura sus rasgos fisonómicos. Son tipos de tratamiento para los asuntos; tipos transitorios, variables según las épocas y naciones, las escuelas y las revoluciones artísticas, los modos sociales y aun las modas. Representan un compromiso más o menos logrado entre el propósito del creador y el hábito de su tiempo. (OCAR XV, 431).

Estos conceptos sobre los códigos culturales que se comparten con el espectador y la posibilidad de renovar los géneros, habrán de ser importantes al estudiar sus propios textos dramáticos, ya que una de las características innovadoras de Reyes, como se verá más adelante, es el hibridismo genérico que produce, al cual he

llamado textos *anfíbios*¹³ para distinguir entre los textos híbridos que toman *algunas* características de dos géneros y aquellos que contienen *todas* las características de dos o más géneros, como los de sus “drama-relatos” o los de sus “cuento-ensayos” que tanto habrían de influir, por ejemplo, en el estilo de Jorge Luis Borges, para citar sólo al más notable de los seguidores de su *anfíbismo*. En una nota de recordación de Reyes, publicada por Fuentes en *La Gaceta*,¹⁴ en 1989, dice que “no hay creación sin tradición, lo “nuevo” es una inflexión de la forma precedente, la novedad es siempre un trabajo sobre la tradición.” (35)

Efectivamente, cuando se analizan los textos dramáticos de Reyes se descubre que esa inflexión, y la reflexión que ésta presupone, da a sus textos dramáticos un carácter innovador, por un proceso de retroalimentación, ya que al modificar la forma genérica tradicional, la reelaboración le infunde a su contenido temático una nueva posibilidad de interpretación, la cual, a su vez, al revertirse en el nuevo cuenco de la estructura formal, la renueva.

Reyes, al hablar del fenómeno literario, denomina “caracteres generales”: a *la forma* y a *la materia literarias*, y “caracteres particulares” a *los asuntos, los géneros, los temas y los elementos*. Y recalca el hecho de que todas las denominaciones son flexibles, cuando no, inclusive, confusas. Y apunta que en lo que se refiere a la obra literaria, puede establecerse el siguiente diagrama relativo al fenómeno literario¹⁵: (Esquema en la p. 21).

Pero inmediatamente aclara que no existe dependencia teórica absoluta entre las funciones formales y las materiales. Y utiliza como ejemplo de esa independencia la no relación absoluta entre poesía y verso, diciendo que no hay una “trabazón necesaria” entre la poesía que im-

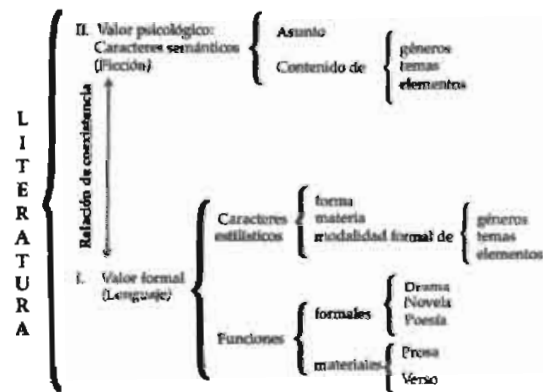
plica una carga subjetiva y el verso, que sólo es una forma que puede enlazarse lo mismo a la función dramática que a la narrativa.

El que un ángulo de visión, en la rotación del objeto, derive insensiblemente hacia otro, no debe perturbarnos. Lo que por un lado nos aparece como un “elemento”, por otro puede aparecernos como un “asunto”, un “tema”, un “género” y hasta una “función”... (Apunte... 425)

Debido a esta pluralidad de perspectivas que se juxtaponen, es por lo que Reyes no acepta que un género sea inflexible o inmodificable. Juzga que un mismo asunto puede ser desarrollado en diferentes géneros, y que el género no es una *ultima ratio*, ya que es producto de perspectivas variables. De acuerdo con esto, no es de extrañar, que Reyes, en sus textos dramáticos no se encierre dentro de los límites estrictos de un género definido por alguna preceptiva. Y por más que en ocasiones se haya propuesto seguir un modelo genérico, por ejemplo, la tragedia antigua, termina por romper el molde, liberando al género de su cárcel de normas, y renovándolo.

Cuando Reyes define las *funciones formales* de la literatura, las divide en tres: *Drama, novela y poesía*. Y aunque dice que éstas no se compenetran, sí acepta que pueden juxtaponerse. En cada una

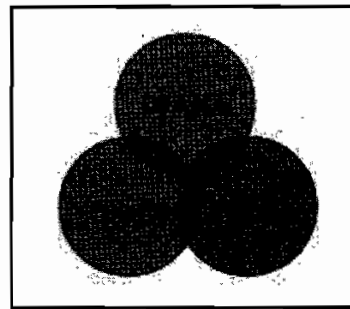
de ellas, incluye todas sus posibles modalidades, es decir,



en *novela* suma todos los géneros narrativos, la épica, el cuento y la *nouvelle* -o novela corta- ; en *poesía*, todas las formas poéticas y en *drama*, todos los géneros dramáticos. No le llama “teatro” al “drama” porque explica que el “teatro” incluye todo lo que corresponde al espectáculo, es decir, lo que ya se ha señalado: vestuario, decorados, luces, etc.

Cuando describe a los personajes que aparecen en la tragedia helénica, los divide en tres categorías: los héroes, los mensajeros y el coro, que vienen a ser correlatos de las tres funciones literarias: los héroes “son el drama mismo, la literatura en acción,” a los mensajeros los considera herederos de la épica, al definirlos como “la literatura de la narración” y al coro, lo describe como representativo de la colectividad que es el testigo leal del suceder dramático, y el que expresa su reacción ante los sucesos que observa “a modo de válvula emotiva, tal como la poesía.”¹⁶

Para Reyes, los héroes y los mensajeros representan el aspecto objetivo del episodio que se ofrece, en cambio, el coro, representa el aspecto subjetivo, esto es, lo más cercano a la lírica, así, éste apunta a la calificación emotiva que finalmente hará el espectador al sufrir la *kátharsis*, es decir, el coro es el que expresa emotivamente el *ethos* social.



Reyes ejemplifica la yuxtaposición de dos géneros, entendiéndola como introducción de un texto de un género, en otro género, por ejemplo, un relato (función narrativa) dentro del drama (función dramática) y cita algunos de los relatos que hacen ciertos personajes en diferentes obras, entre los ejemplos que

menciona, está el parlamento del criado Caramanchel en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, donde el criado cuenta sus experiencias con los distintos amos a los que ha servido. El ejemplo le sirve a su vez a Reyes para mostrar cómo la inclusión de esa escena denota una tradición que Tirso continúa y modifica, al decir que parece un *Lazarillo* o un *Buscón* abreviados. Cita también otro ejemplo del propio Tirso, cuando Carlos, en *El pretendiente al revés*, cuenta la Fábula del león al personaje del Duque.¹⁷

Cuando Reyes analiza las funciones literarias, sintetiza cada una desde diferentes perspectivas, entre ellas: la espacial y la temporal. Para él, según la perspectiva espacial, “el drama es presencia; la novela, ausencia. La poesía escapa al espacio.” Y en cuanto al tiempo, “el drama es actualidad; la novela, recuerdo.” Y acerca de la poesía, pregunta “¿será esperanza?” o “es libertad.” Ante la imposibilidad de encasillarla en el tiempo o en el espacio, afirma que “la estética espontánea no se engañaba al considerar a la poesía como la literatura por excelencia.” (*Apuntes...*, 455).

Reyes plantea, sin embargo, la posibilidad de unir diferentes funciones textuales. Llamando “contaminación,” a la inserción de la historia o de la ciencia en la literatura, en tanto préstamo de funciones, y “yuxtaposición” a la inserción de un elemento de un género literario en otro género literario. Pero para Reyes, cuando las funciones literarias se yuxtaponen, las obras se clasifican de acuerdo a la función predominante y así, acepta que pueda haber dramas con elementos novelísticos o poéticos intercalados, tal como puede haber novelas con elementos dramáticos o poéticos; o poesía con elementos novelísticos

o dramáticos. Y aquí, nuevamente su propia concepción literaria abre la puerta al anfibismo que parece buscar conscientemente al construir sus textos dramáticos, sólo que éstos traspasan las fronteras de la yuxtaposición de la que él habla, ya que concibe la yuxtaposición, como dos círculos concéntricos, cuyo círculo mayor da nombre al género. Pero la afirmación de que Reyes va más allá de esa yuxtaposición se basa en que él injerta dosis equivalentes de dos o tres funciones diferentes, haciendo que ninguna de ellas sea predominante. Así, sus círculos no son concéntricos sino equivalentes como la suma de dos o tres conjuntos que se intersectan en su centro, y según sea la función de cada uno –es decir, el género que representa cada círculo–, los textos anfibios producidos serán de distintas especies.

Si se conviene en que la forma es tan importante como el fondo, y Reyes produce un texto cuya forma pertenece a un género, pero el fondo pertenece a otro género, por ejemplo, lo considero un texto *anfíbio*. Les he llamado así análogamente a las especies animales que reciben el nombre de anfibias cuando son capaces de vivir en dos medios naturales diferentes con la misma capacidad de sobrevivencia. Igualmente en la literatura, los textos anfibios avanzan en dos o más medios formales diferentes: drama, cuento y poema, como en el diagrama, o incluso, drama y ensayo, cuando injertan el drama con el análisis histórico o filosófico o de crítica literaria. Ya José Luis Martínez había advertido esa modalidad reyesiana al referirse a las ficciones narrativas de Reyes, que unen relato y análisis del propio relato, sin embargo, no considera que sea una modalidad dominante en sus cuentos:

En lugar de que los rasgos de conducta tengan una manifestación activa, que es lo propio del arte narrativo, Reyes se adelanta a analizarlos. Como se verá en la exposición de sus ficciones, esta duplicidad relato-análisis, creación de Alfonso Reyes y expresión cabal de su personalidad intelectual, es frecuente pero no dominante, ya que a menudo opta por el camino puramente narrativo, o logra un buen equilibrio entre ambas posibilidades. (“Introducción” OCAR, 10)

Uno de los ejemplos que Martínez cita, de ese tipo de fusión, es el texto “El rey del cocktail”, al que juzga como:

...texto divertido, mezcla bien lograda de sabia disertación sobre vinos y alcoholes, y de cuento.” (11)

Aunque el tema de este ensayo no son las ficciones narrativas, sino las dramáticas, la afirmación de Martínez es pertinente ya que en el teatro de Reyes, también se da esa suma que he llamado “anfibia” de textos que envuelven dos o más funciones literarias. Sin embargo, creo que esa duplicidad que José Luis Martínez señala tan acertadamente en relación con sus cuentos, parece buscada a propósito por Reyes en la totalidad de sus textos dramáticos.

Reyes: dramaturgo

Cuando Reyes habla de los tres términos metodológicos para representar la realidad afirma que el *orden histórico* registra los hechos a partir del descubrimiento, los narra, los explica y en esta etapa final, la historia está próxima a la ciencia. El segundo método, que corresponde al *orden científico*, formula leyes generales a partir de la compara-

ción y abstracción de los hechos. Y es al hablar del *orden literario* cuando afirma que éste usa de la invención artística, a la que denomina *ficción*. Al establecer su clasificación de funciones literarias o funciones formales de la literatura en *El deslinde*, Reyes deja fuera el género del ensayo debido a que su función reflexivo-analítica no es ficcional sino discursiva. De este deslinde, se desprende que la forma ensayística, por su discurso reflexivo y su búsqueda de una verdad sea histórica, filosófica o artística, encaja en uno de los dos primeros órdenes y no en el tercero, que es el de la ficción.

Si bien el número de los textos dramáticos que escribió Reyes es reducido, todos, sin embargo, muestran una experimentación, una nueva inflexión, como diría Fuentes, de las formas dramáticas tradicionales.

Intentando una clasificación de los diez textos dramáticos escritos por Reyes, por sus formas genéricas y no por sus temas, éstas podrían dividirse en cinco categorías, de acuerdo a esta lectura:

- 1) Drama-ensayo, con TRES modalidades:
 - a) El drama – poema-exégesis mítica: *Lucha de patronos* (1910).
 - b) El drama – ensayo filosófico: *Égloga de los ciegos* (1925)
 - c) El drama – ensayo metapoético-narrativo: *Canto del Halibut* (1928).
- 2) Mimodrama-paráfrasis narrada, con dos modalidades:
 - a) Mimodrama – paráfrasis narrada, metatextual: *El fraile converso* (1913)
 - b) Mimodrama – paráfrasis narrada, lúdica, extraliteraria: *El escondite* (1957)
- 3) Drama-poema, con dos modalidades:
 - a) El drama-poema: *Ifigenia cruel* (1923)

- b) El drama-poema épico musical: la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca* (1937).
- 4) Drama- relato, con dos modalidades:
 - a) El drama - cuento - palimpsesto: *El pájaro colorado* (1928) y
 - b) El drama – *nouvelle* - palimpsesto: *Los tres tesoros* (1940-1955).
- 5) Drama Opereta –Farsa detectivesca: *Landrú* (1929-1943).

Todos estos textos rompen con la tradición configurativa de un drama, innovando así las formas dramáticas de su tiempo y sin embargo conservando las funciones que Reyes concibe como propias del drama, el cual, según su definición, es: “presencia y actualidad”. El orden que se otorga a cada texto en la clasificación, la proporciona la fecha de escritura del primer texto de cada categoría.

Enseguida se explica el por qué de los términos de la clasificación:

1. El Drama - Ensayo (Con tres modalidades)

El *drama-ensayo*, lo produce Reyes al fusionar en una obra dos géneros de distinto orden, de búsqueda de verdad y de invención. Lo que significa que el anfibismo del *drama-ensayo* va más allá de la contaminación o préstamo de funciones literarias del tercer orden del deslinde, que es el de la invención o ficción.

En sus *drama-ensayos*, el elemento externo, siendo dramático, contiene un elemento interno que es la interpretación de una verdad sobre la que se reflexiona o se discute, y no una ficción. El anfibismo del *drama-ensayo*, es quizá más complejo que el del *drama-relato*, por la aporía entre ficción y verdad que al injertarse van a producir en el lector un

estado de confusión, ya que no sabe si el texto le está ofreciendo una verdad o una fantasía. Fórmula muy empleada posteriormente en especial por Jorge Luis Borges.

El primer experimento alfonsino de este género anfibia de drama-ensayo es: *Lucha de patronos* (drama-poema-exégesis mítica) en el que dentro de una vasija dramática vierte una rapsodia greco-latina que pendula entre disputa y juicio legal, y en donde a través de un diálogo de interpretación exegetica se enfrentan dos visiones del mundo: Homero vs. Virgilio. Si el discurso interior corresponde al género del ensayo literario, en cambio, las didascalias, el conflicto y la introducción del recurso del teatro dentro del teatro, son propias del género dramático.

El segundo texto, *Égloga de los ciegos* (1925) (drama-ensayo filosófico) es el más crítico de los tres. A modo de enigma filosófico, discute también, dos visiones del mundo, pero en este texto los personajes representan simbólicamente la civilización grecolatina y la cristiana, bajo una idea: la búsqueda de la Belleza y del Conocimiento. El carácter filosófico de su reflexión en una confrontación ética de la tradición politeísta, con la monoteísta, a través de una vasija dramática, renueva la forma de la "égloga" como género.

El tercero de esos textos *Canto del Halibut* (1928) (drama-ensayo metapoético-narrativo), es más complejo aún, ya que la primera parte del texto contiene la ficción que se entrega en verso, como relato y no como poesía, y la segunda es la reflexión crítica sobre dicha ficción, en la forma de un ensayo humorístico.

Los tres textos se integran en la clasificación en su orden cronológico. Y aunque en los tres se da la confusión

entre ficción y reflexión, cada uno la ofrece en diferentes combinaciones y con distinta temática.

2. Mimodrama – paráfrasis narrada: (Con dos modalidades)

El primero de los dos textos de esta categoría es *El fraile converso* al que Reyes definió paradójicamente como “Diálogo mudo” por ser un diálogo con Shakespeare a través de una pantomima, por lo que podría describirse como un mimodrama – paráfrasis narrada, metatextual, debido a que representa lo que les ocurre a los personajes de la obra *Medida por medida*, después de que se cierra el telón final, pero sólo a través de la mímica. Es decir, el autor juega con dos mundos imaginarios al crear una pantomima, como elemento dramático del imaginario propio, a la que le injerta un elemento dramático del imaginario ajeno, puesto que los personajes miman una prolongación de un texto dramático, pero que no es textual sino metatextual y apócrifo porque esa prolongación no fue nunca escrita por Shakespeare.

El segundo texto dentro de esta categoría es: *El escondite* (1957) que él definió como “Acto mudo”. En este texto utiliza la *pantomima* como elemento mímico-dramático. Es la voz didascálica, que constituye el elemento textual, la que explica lo que sucede en la escena, pero lo que sucede está extraído de un elemento no textual, sino oral, ya que es el juego infantil de las escondidillas: Así, puede señalarse que su *pantomima* resulta un género fronterizo entre la escritura, el gesto y, paradójicamente también, la oralidad muda del juego infantil. La explicación de este oxímoron es que si bien el juego de las “escondidillas” es mudo, su práctica de generación en generación no se trasmite a tra-

vés de textos, sino de comunicación oral, por lo que la denominación de esta modalidad queda como: *Mimodrama – paráfrasis narrada, lúdica, extraliteraria*.

3. Drama-poema: (Con dos modalidades)

Dos son los textos que fusionan el drama y la poesía. El primero de ellos, es *Ifigenia cruel* (1924): (drama-poema-autobiografía) El carácter autobiográfico y el equilibrio entre las funciones poética y dramática, permiten definirlo como un drama-poema autobiográfico, ya que en él Reyes expresa el discurso revelador de la angustia por su exilio en una España que, aunque acogedora, no dejó de ser para él una tierra de refugio que puso a prueba su identidad mexicana y que lo confrontó con su realidad histórica.¹⁸

El otro texto dentro de esta categoría es la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca* (1937) (Drama-poema épico-musical), cuyo anfibismo es tetrafuncional por abarcar tres medios o géneros, dos literarios: drama y relato épico, y uno artístico: el de la música, por el hecho de haber sido trazado como una “cantata”.

4) Drama-relato: (Con dos modalidades)

Esta categoría se divide en dos combinaciones de drama y relato que coinciden además por haber partido de otro relato, es decir, ambas son palimpsestos: El drama que parte de un cuento maravilloso, absorbiendo incluso una tradición mítica y el drama que parte de una novela corta de otro autor. En estos dos palimpsestos, Reyes busca nuevos caminos de realización ficcional. Las denomina-

ciones no alteran la clasificación de funciones de Reyes: novela, drama y poesía, dado que él explica que bajo la función de “novela” incluye a todos los géneros narrativos, así, las de los géneros “cuento” y “novela corta” quedan insertos en las funciones literarias de la clasificación alfonsina del género “novela”, que es definida como: “ausencia y recuerdo”. Por ello, la denominación de Drama – relato, conviene a ambas combinaciones. (No denominé a esta categoría como: drama-novela, porque Reyes no abordó este género, aunque tenga un texto al que tituló “Arranque de novela”).

Dentro de esta fórmula, el primer texto de Reyes es el drama-cuento: *El pájaro colorado* (1928) (Drama – cuento – palimpsesto), por injertar el palimpsesto de un cuento infantil, es decir del género narrativo, a un sainete, que es un género dramático.

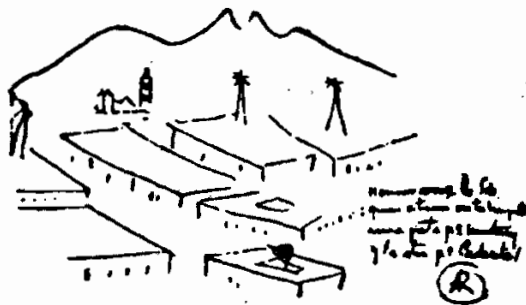
Dentro de la categoría de drama-*nouvelle*, puede considerarse el de *Los tres tesoros* (1940-1955) (Drama-*nouvelle*-palimpsesto), que retoma el tema de una novela de Robert L. Stevenson y que por su forma dialogada, por la línea estructural de su acción dramática es un drama; y por su voz didascálica con función relatora, su configuración como palimpsesto de un género narrativo y por su extensión, podría calificarse de novela corta.

5) Drama Opereta – Farsa detectivesca: Landrú (1929-1943)

El último texto de la clasificación es el de *Landrú*, al que Reyes define como *opereta*, y en el que injerta la farsa greco-latina a una farsa detectivesca de humor negro. Este texto, además, participa de una característica anfibia de

otro orden, ya que funde también un elemento contextual, por ser Landrú un personaje que representa a un criminal que existió en la realidad, así, Reyes textualiza un elemento documental, ficcionalizándolo y otorgándole a las acciones criminales un tono satírico propio de la farsa. Cuando el texto dramático de Reyes se llevó a escena en México, póstumamente, el director, Juan José Gurrola, tuvo el acierto de complementar la fórmula de simbiosis de subgéneros de Reyes, con el de la simbiosis entre el personaje protagónico y el autor, al darle a su Landrú ciertas características corporales del propio Reyes.

Cada una de estas categorías se verá en detalle en los capítulos siguientes.



CAPÍTULO II

EL DRAMA - ENSAYO

(CON TRES MODALIDADES)

PRIMERA MODALIDAD: *Drama – ensayo poético – exégesis mítica*

Lucha de patronos (1910)¹⁹

L*ucha de patronos* (*En los campos Elíseos*) de Alfonso Reyes es un texto dramático breve que parece haber escapado a la mirada crítica. En realidad, pocos son los análisis que hay sobre el teatro de Alfonso Reyes, quizá porque la abundancia de sus ensayos ha atraído más la atención de la crítica. Los textos dramáticos de Reyes que llegaron al escenario son los que han sido más estudiados o reseñados por la crítica académica y periodística: *Ifigenia cruel*, fechado en 1923, publicado en 1924 y el 29 de agosto de 1934 en México y el 12 de abril de 1958, en España. El segundo, es la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, escrita en 1937 y estrenada en Buenos Aires, el 27 de diciembre del mismo año. También de esta época fue un montaje hecho por niños en una “estancia” argentina, de *El pájaro colorado*. El último texto dramático estrenado profesionalmente, fue *Landrú*, escrito entre 1929 y 1943. Se representó póstumamente

por primera vez, en México el 16 de febrero de 1964 en la Casa del Lago de Chapultepec. No habiendo encontrado análisis específicos sobre *Lucha de patronos*, partí para su estudio del concepto bajtiniano del eje axiológico. Esto es, la fluctuación, como de péndulo, hacia un lado y otro del diálogo entre el autor y su personaje, que va formando un eje de valores en discusión. Ese eje entre el autor y el personaje literario forma un nudo en la enorme red de otros elementos y que, finalmente, como dice Bajtin, aunque: “cada héroe expresa su persona, la totalidad de la obra representa la expresión del autor.” (64) Tomando ese concepto como brújula para mi trabajo me orienté primero hacia la búsqueda de un lazo común con los otros dramas de Reyes, específicamente con los tres que han sido llevados a la escena, y encontré ese lazo común, fundamentalmente, en dos de las características que tienen en general los textos de ficción de Reyes: una, su relación con dos elementos sustanciales: sus lecturas del momento y el contexto histórico y biográfico de la época en que lo escribió; y la otra, su carácter anfibio al seguir dos o más formas literarias o artísticas o discursivas, o dos o más modelos genéricos. En *Lucha de patronos* su contenido, establece la conexión de los personajes con el contexto histórico-biográfico del autor, así como con los discursos filosófico, político y estético que se hallan dialógicamente insertos en él.

El primer paso en mi estudio fue descubrir las semejanzas y las diferencias en cuanto a su forma, con los otros textos dramáticos que fueron representados, para pasar después a una revisión de la correspondencia entre la biografía del autor, con el contexto histórico de México y su propuesta filosófico-discursiva.

En la primera edición de *El plano oblicuo*, hecha en Madrid en 1920, seguramente subvencionada por el propio autor, dado que no aparece casa editora sino sólo el taller de impresión que realizó el trabajo, Reyes proporciona la fecha en que escribió cada uno de los textos de ficción que componen el volumen. En 1920, Reyes era un joven de 31 años que se hallaba en el exilio en España, tratando de darse a conocer, sin embargo, el texto fue escrito diez años antes. Según el dato apuntado al final del drama, Reyes escribió *Lucha de patronos* en México, en mayo de 1910. Fecha clave para la interpretación del texto, dado que el año anterior, su padre, el general Bernardo Reyes salió desterrado de México, como se verá más adelante.

Puede señalarse que en *Lucha de patronos* hay una diferencia con los otros textos de Reyes llevados a la escena, tanto por su hibridez de forma, como por la de su contenido. La de *Lucha de patronos* es más compleja, debido a que no sólo mezcla funciones literarias, sino también funciones no literarias. Alfonso Reyes estructura su texto como una rapsodia de tradición greco-latina que pendula entre disputa de exégesis mítico-histórica, discurso filosófico polémico y juicio legal. Pero además, a través de un acercamiento dialógico contrasta dos visiones del mundo: la homérica y la virgiliana, a la vez que dos tiempos diacrónicos, por un lado, el mítico, de la Grecia clásica y por el otro, el histórico de las vísperas de la Revolución Mexicana.

Así, *Lucha de patronos* resulta un texto dramático anfibio debido a que si por las didascalias, la ficción conflictiva y la introducción del recurso del teatro dentro del teatro, pertenece al género dramático, en cambio, el

discurso filosófico-exegético corresponde al género del ensayo literario, y el lenguaje enlaza la forma objetiva de la referencia histórica con el contenido poético de la expresión del mundo interior del autor, lo que le da un carácter poético, por insertar en el texto su conflicto personal familiar. Por lo que puede describirse como un *drama – ensayo poético – exégesis mítica*, esto es, como un texto anfibia de triple hibridez.

En cuanto al contenido, mi lectura contextualiza la exégesis filosófica greco-latina que expresa, con la exégesis de la historia política de México y la historia familiar del autor, en un intento por desentrañar el conflicto personal de Reyes en 1910, que coincide con el conflicto político del país, el cual habrá de desembocar en la Revolución Mexicana.

La semejanza de *Lucha de patronos* con *Ifigenia cruel* consiste en un doble vínculo: uno, el del uso del recurso de la mitología griega para disfrazar la realidad mexicana, y el otro, el de la liga también disfrazada de los personajes con su propia biografía familiar. Si el personaje de Ifigenia fue la máscara que ocultaba el rostro del propio Alfonso Reyes, el personaje de Eneas, enmascara, como se verá más adelante, al general Bernardo Reyes, padre del autor.

La semejanza entre *Lucha de patronos* y la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca* sólo es formal, en cuanto a que uno de los elementos de los dos textos es su discurso dramático, pero en cuanto a la diferencia, ésta es fundamentalmente de contenido, debido a que el aspecto épico y apologético de la *Cantata* es ajeno tanto a la realidad mexicana como a la biografía familiar del autor. En cambio, hay una mayor semejanza con *Lan-*

drú, ya que en él, Reyes funde también la ficción con un elemento contextual, tal como lo hace en *Lucha de patronos*. En *Landrú*, Reyes textualiza un elemento histórico, ficcionalizándolo y otorgándole a las acciones criminales, una literariedad humorística propia de la farsa. La diferencia, con *Lucha de patronos*, es precisamente el humor que priva en *Landrú* al pintar al criminal francés como representación caricaturesca de sus propios instintos reprimidos, lo que es totalmente distinto al discurso filosófico de *Lucha de patronos*, del cual, a pesar de sus expresiones irónicas, se desprende una voluntad de justificar la postura política de su propio padre en un discurso de abogado defensor que nada tiene de caricaturesco.

Al abordar el estudio de este texto, había que tomar en consideración el momento histórico y la relación contextual en un año crucial para México y para la familia Reyes: en mayo de 1910, Alfonso Reyes está cursando la carrera de Leyes, la política del país está a punto de hacer crisis. Su padre ha aceptado salir al destierro al que lo condenó el presidente Porfirio Díaz, por haber sido postulado por el Partido Liberal como candidato a la Vicepresidencia de la República. Díaz, temiendo que la popularidad del que había sido su Ministro de Guerra y Marina, le arrebatara la silla presidencial, en las siguientes elecciones lo destierra a Europa, con el pretexto de enviarlo a una comisión. Pero mientras el dictador prepara las fiestas del Centenario de la Independencia, el desencanto de los que perdieron las esperanzas de un cambio en las siguientes elecciones presidenciales, hace madurar el movimiento revolucionario que estalla precisamente el 20 de noviembre de ese mismo año.

Lucha de patronos representa en su evocación helénica un enfrentamiento entre la visión griega de Homero, de los vencedores sobre Troya, y la visión romana de Virgilio, de los vencidos en Troya, para dictaminar quién representa la paternidad de Roma, si Ulises, también llamado Odiseo, o Eneas, pero ¿hasta dónde este mundo helénico está sustituyendo simbólicamente la disputa nacional entre conservadores y liberales, anterior al estallido revolucionario de México? Podría aplicarse a los textos de ficción de Reyes, lo que Octavio Paz dice sobre la poesía de sor Juana Inés de la Cruz, que:

...nace de la vida, a condición de comprender que la palabra vida —en todos los casos pero sobre todo en el suyo— designa no sólo a los actos sino a las imaginaciones, las ideas y las lecturas. (Paz 371)

En Reyes, igual que en Sor Juana, la palabra “vida” está tan íntimamente relacionada con las lecturas que ninguno de sus textos puede desprenderse de ellas. Así, la lectura de la *Odisea* de Homero y la *Eneida* de Virgilio, inyectan en la línea argumental su controversia sobre si el origen de Roma es griego o es troyano. Las lecturas que realiza Reyes para sus cursos universitarios en la carrera de Leyes, suministra a la forma de presentación de los argumentos un orden lógico-legalista de juicio político. Y sus lecturas del teatro clásico griego y del barroco calderoniano, le proporcionan la sustancia para la discusión metafísica: destino *vs.* libre albedrío, acatamiento a los designios divinos *vs.* rebeldía humana. Alternativas simbólicas de la disyuntiva nacional, que su familia vive en carne propia: acatamiento de la orden del dictador *vs.* rebeldía.

La factura argumental aunque sigue los lineamientos de la “Rapsodia” homérica: Diálogo directo cortado por didascalias narrativas, rompe, sin embargo con el modelo, desde el momento en que sitúa la acción en los Campos Elíseos, lo que significa que sus personajes —antecediendo por décadas a Juan Rulfo—, están todos muertos. Uno de ellos es el virgiliano: Eneas, el otro, el homérico Odiseo. Los dos protagonistas son representación intertextual, uno de la Eneida, el otro de la Odisea. Al final del drama Reyes introduce a dos personajes con nombres esta vez no ficcionales: Quevedo y el historiador francés Fenelón, lo que rebela las lecturas de Reyes de la poesía española, así como de los *Diálogos de los muertos* y seguramente *Las aventuras de Telémaco* de Fenelón. La disputa entre estos patronos, Eneas y Ulises-Odiseo tiene lugar frente a otros muertos, a los cuales Eneas y las didascalias llaman “sombras” y que parecen representar ambos mundos, el del pasado y el contemporáneo; ambas ideologías, la conservadora y la liberal. Las sombras escuchan los alegatos de la disputa, haciendo el papel de jurado y aunque jamás dictaminan quién es el vencedor, sí reaccionan emotivamente a lo que escuchan, lo cual las emparenta con el coro de la tragedia greco-latina.

La discusión entre ellas se convierte en el nudo del drama y versa sobre si Eneas tiene o no razón al adjudicarse la paternidad de Roma. El afirmar que él es el abuelo de los gemelos Rómulo y Remo, haría de los romanos los sucesores de Troya y no de Grecia. Eneas se declara seguidor “de los mandatos inexplicables de la Divinidad” (90 «59»). Podría hallarse aquí una referencia contextual, ya que el general Reyes ha salido al exilio por “mandato inexplicable” del Dictador, esto es, equivalente a la divinidad. Y añade Eneas:

Tal es mi orgullo: haber dominado a la jactanciosa bestezuela del libre albedrío; haber forzado la puerta misteriosa de mi conciencia, para que irrumpieran por ella las secretas comunicaciones del Cielo. (90-91 «59-60»)

Odiseo-Ulises, opone a esa paternidad, la suya, diciendo que él preñó a Lavinia, la esposa de Eneas, pero éste asegura que Roma no nació de la descendencia de Lavinia, sino de Creusa, de cuyo hijo Ascanio, nacieron los gemelos. La disputa se acerca a su crisis, cuando Odiseo responde:

ODISEO.— ¿Conque de Lavinia no nace Roma? Y dime, pues a precisiones vamos: ¿estás seguro de que tu nombrado Ascanio es el mismo hijo de Creusa que trajiste de Troya, o es un hijo que hubiste después en Lavinia? Yo, como Tito Livio, tengo mis razones para sospecharlo (100 «64»).

Aquí denuncia Reyes nuevas lecturas: las de la fundación de Roma, por el historiador latino Tito Livio, pero dentro de ese discurso exegético del origen de Roma, puede captarse el discurso contextual sobre el México de su tiempo, que polemiza sobre si son los liberales herederos de Juárez quienes han formado el México del nuevo siglo o son los “científicos” positivistas y conservadores que detentan el poder en ese momento. El texto, a pesar de su brevedad muestra un abigarrado conjunto de intertextualidades, contextualidades y referencias metaliterarias, algunas irónicas como cuando Odiseo le dice a Eneas: “...detén el río de tus discursos. Ya no se usa la frase larga: no está de moda. Tampoco el tono muy patético.” (93 «61») También echa mano

de recursos metateatrales, como la del teatro dentro del teatro, al hacer que los protagonistas estén representando su acción no sólo para un público del teatro, sino también para espectadores insertos en el drama, tal como los actores que llegan al palacio de Hamlet y contemplan lo que Hamlet urdió, con la misma expectación que lo hace la reina madre y su nuevo esposo, además del público. Así, igual que los espectadores del teatro que presenciaran *Lucha de patronos*, las “sombras” son espectadoras de la disputa entre Eneas y Ulises; y la voz didascálica explica ampliamente sus reacciones, a veces describiendo sus actitudes:

(Las sombras, hechas a las disputas académicas, muestran el mayor interés en la discusión. Unas se sientan sobre la yerba. Otras se tumban, apoyando la barba en ambas manos) (92 «60»).

Algunas marcan con ironía su relación contextual con los espectadores siempre pasivos que se convierten en representantes de un público moderno, merced a un solo vocablo expresado por la voz didascálica: “butaca” dado que el público de las épocas griega y latina se sentaban en gradas y no en butacas.

(Las sombras, “cabezas sin vigor”, se agitan con una alegría de público sorprendido.) [...] (Las sombras hacen algo que equivale a toser y acomodarse en la butaca para oír mejor.) (94 «61»)

Es a estas “sombras” a quienes se dirigen los protagonistas a veces con respeto, otras sin él, pero también a los destinatarios potenciales implícitos: los espectadores mexicanos:

ENEAS.— ¡Oh, vosotros, los que escucháis! No hagáis caso de sus palabras: ya sé adónde va. Acordaos de mis fatigas. Mirad las cicatrices de mi cuerpo y la curvatura de mi dorso cansado. [...] No tratéis de penetrar el misterio: ¡yo salvé a los dioses de mi patria! Es todo lo que sé de mí mismo. Yo no puedo responder de los errores de los mitólogos, ni del falso nombre que me pongan. Yo sólo sé que nada sé... yo... (95 «62»).

Nueva referencia intertextual: Sócrates palpita bajo las palabras de Eneas, pero también subyacen en su discurso las del general Bernardo Reyes denunciando la injusticia de haber sido desterrado después de las muchas batallas que realizó para sostener la presidencia de Porfirio Díaz, en algunas de las cuales resultó herido. Es claro que intenta probar que él no es culpable de los errores del dictador. Si él luchó en su favor es porque como militar, era su deber obedecer las órdenes recibidas. Palabras con las que expresaba su lealtad al país más que al dictador. Al decir Eneas “yo salvé a los dioses de mi patria” no puede dejar de relacionarse su discurso con el del general Reyes para quien Porfirio Díaz no era una persona, sino la representación del poder temporal de su patria, por ello, no se puso a juzgar los actos del dictador, y por ello se sentía obligado a acatar pacíficamente el “mandato divino”, es decir, la orden de salir desterrado, sin juzgar si hacía bien o mal, independientemente de que sus partidarios lo juzgaran como pusilánime y cobarde por no atreverse a contender contra Porfirio Díaz. Las palabras que Alfonso Reyes pone en boca de Eneas se anticipan a las que expresara el general Reyes dos años después, al ser condenado por Madero por su rebelión y que se hallan en la *“Defensa que por*

sí mismo produce el C. General de División Bernardo Reyes. Acusado del delito de Rebelión”:

Más lo vuelvo a decir, como lo expuse en el tiempo de su poderío [de Porfirio Díaz], refiriéndome á las adhesiones á su persona, mostradas no obstante la hostilidad que sufría, que ellas, SIEMPRE SUBORDINADAS DEBÍAN ESTAR Y ESTABAN EN MI ÁNIMO, A LOS SUPREMOS INTERESES DE LA NACIÓN.

Y esos supremos intereses me decidieron a aceptar un destierro, á pretexto de una comisión militar; y así, despidiéndome de cuanto me invitaba a permanecer en mi país, me dirigí a Europa, quedando por tal manera envuelto en las sombras del ostracismo. (Bernardo Reyes 15)

No pueden dejar de relacionarse estas palabras del general Reyes, con las de Eneas: “Con palabras quieres persuadir a estas sombras de que eres el padre de mis hijos [. . .] Dí lo que quieras; pero no olvides que palabras no destruyen hechos.” (92 «60») Cuando el general Reyes se refiere a las culpas que se le imputan, la relación con el discurso de Eneas es aún más estrecha.

Todo lo cuerdo y noble que discurrí en horas de crisis social tan tremenda como la que hemos experimentado, cuando todo es ilógico, resultó un gran error, que pago con la destrucción de mi personalidad política y militar y que pudo ser más ejecutivamente vengado, aún con el final de mi vida, consagrada antes por siempre al servicio de la República.

Ahora, que me sentencie el Tribunal y que se formule en la conciencia de mis conciudadanos hábiles para apreciar mis acciones el juicio que selle por siempre mi existencia. (B. Reyes 50)

Compárense con el discurso de autodefensa que expone Eneas:

Viajeros somos a quien una estrella conducía; y por sobre los dolores particulares se tiende, como una línea, la justicia general, la justicia sintética, de nuestra misión. Mucho hay de inexplicable en cada uno de nuestros actos. Lo único que importa es que nuestra vida, en conjunto, se justifique.” (96 «62»)

Pero las palabras de Eneas sólo despiertan la burla de Ulises, a las que responde Eneas con palabras que podrían leerse en el discurso del general: “ENEAS: Ya veo que aquí sólo hay burlas para las desgracias, sólo hay burlas para los misterios. ¡Oh, tiembla, Ulises! Las cosas son inexplicables. (103 «66»)

En ese “Oh tiembla” Alfonso Reyes estaba ya intuendo el futuro que le esperaba al dictador, después del destierro de su padre. No puede ser que las coincidencias entre lo expresado por Eneas en *Lucha de patronos* y por el general Reyes, en su discurso de *Defensa*, dos años después, sea casualidad. ¿Cuántas veces no las habrá escuchado Alfonso Reyes expresadas de viva voz de su padre? Y es innegable que si el texto dramático termina con la burla que las sombras hacen de Eneas: “*La risa se hace general. Es imposible continuar la disputa*” (105 «66») es porque el texto fue escrito por Reyes antes de la muerte trágica de su padre, cuando sólo veía sonrisas de burla en los llamados “científicos” que rodeaban al dictador, antes del estallido de la Revolución, y en los correligionarios del general que se sintieron defraudados al verlo partir sumisamente a Europa.

Siguiendo el hilo de Ariadna en ese laberinto de tra-

diciones culturales y contextos históricos, es claro que hay una relación simbólica entre Eneas y el general Reyes, pero entonces, se impone la pregunta ¿quién es Ulises, el otro *patrono*, en la disputa, si no el propio afrancesado general Porfirio Díaz, aún vencedor en mayo de 1910? La respuesta a esta pregunta sólo es especulación, aunque la interpretación puede apoyarse en el hecho de que Fenelón, intervenga en la disputa hablando en francés, para burlándose de Ulises, con una alegoría que parece apuntar a la identificación de la gruta de la ninfa Calypso con la Silla Presidencial y a la ninfa que retuvo a Ulises por tantos años en su gruta, con el cargo de la Presidencia que retuvo a Díaz por más de treinta en la Silla: “*Calypso ne pouvait se consoler du départ d’Ulyse. Dans sa douleur, elle se trouvait malheureuse d’être immortelle. Sa grotte...* (104 «66») ²⁰ Palabras que privadas de la alegoría y llevadas a su referente real, podrían traducirse como: “La Presidencia no podía consolarse de la partida de Ulises. En su dolor se sentía infeliz por ser inmortal. Su Silla...”

Finalmente, la última interjección que Reyes pone en boca de Odiseo-Ulises al responder a Fenelón, también es en francés: “*¡Oh, lá-lá! ¡Oh, lá-lá!*” (105 «66»), que indudablemente alude al afrancesamiento de Porfirio Díaz.

En resumen, hasta mayo de 1910, en la lucha de esos dos generales, patriarcas del México de principios del siglo XX: Díaz y Reyes, Reyes era el vencido y Díaz el vencedor ¿No puede interpretarse acaso esta *Lucha de patronos* como una expresión del conflicto interior del hijo del vencido y una respuesta en forma de alegato judicial justificante de la actitud política de su padre? Y

recuérdese que en ese momento el autor era estudiante de Leyes. Habría que volver a Octavio Paz, para aplicar a este texto de Reyes sus opiniones sobre los sonetos de sor Juana:

“...son doctorales y están llenos de antecedentes, precedentes, distingos, deducciones y corolarios.” (Paz 373)

Y, yo añado, en Alfonso Reyes, también de: subversión, juego filosófico, ironía, denuncia y acertijo.

SEGUNDA MODALIDAD: *Drama – ensayo filosófico*
La Égloga de los ciegos (1925)²¹

La Égloga de los ciegos, planeada por Reyes el 19 de abril de 1925, en París, según reza la didascalia que le da inicio, no se publicó sino hasta 1969²², diez años después del fallecimiento de Reyes.

Después de sus mimodramas, éste es uno de los más breves de sus textos dramáticos. Aunque la égloga está en verso, por su contenido no puede definirse como poema, sino como texto anfíbio por su configuración híbrida entre texto dramático y ensayo filosófico. La didascalia que antecede a los primeros parlamentos en verso de los personajes, se configura como relato metafórico. Reyes inicia ahí el planteamiento a modo de enigma a descifrar, reflexionando sobre la noción de la estética y del conocimiento, a través de confrontar tres visiones del mundo: la grecolatina, la medieval y la renacentista, fundamentalmente a través del episteme del Siglo de Oro, español, contraponiendo la búsqueda de la Belleza y la Sensualidad -del mundo griego- con la

de la Moral oscurantista -del mundo medieval- y la de la Ciencia –del mundo renacentista–. Reyes, a través de una complicada simbología presenta la tentación de caer en el pecado adánico, como equivalente a la tentación por alcanzar el Conocimiento, por la cual es castigado, en un discurso que se adelanta a Jean Paul Sartre cuando en *El ser y la nada* (1943) expone su concepto del “complejo de Acteón”, como se verá después.

En su aspecto formal la égloga simbiotiza el modelo dramático de la égloga latina bucólica, virgiliana, con la égloga, citadina, introducida por los comediógrafos del Siglo de Oro en España. Texto por demás abstracto, en el que las referencias intertextuales son claves para guiar al destinatario en la interpretación del enigma propuesto.

Preámbulo

La descripción que da Reyes después del título es la de que se trata de un “Esbozo”, lo que lleva a la pregunta: ¿Se proponía desarrollar más la obra? Tal vez eso explicaría la dosis críptica de la égloga que contenía las claves para que él mismo la expandiera después. Sin embargo, a esta tesis se opone el hecho de que el contenido del texto, si bien resulta un enigma por su esquematización, también es verdad que todo enigma es esquemático y si se descifra no precisa de un mayor desarrollo. Lo que conduce a suponer que si no la expandió fue porque la consideró como un texto completo, que cumplía tanto su función dramática, como la función reflexiva que le correspondía como ensayo filosófico.

En el comentario que hace José Luis Martínez como

presentación del volumen XXIII de las *Obras* completas, al referirse a *La égloga de los ciegos* señala que Reyes dejó un artículo, sin fecha, relativo a la égloga, entre los textos que debían ser recogidos en el tercer ciento de *Las burlas veras*. Suponiendo Martínez que Reyes pensaba introducir ese artículo como presentación de la égloga cuando ésta se publicara, al diseñar el tomo XXIII de las *Obras completas* del Fondo de Cultura Económica, Martínez explica que, por ello, incluye parte de ese artículo antecediendo a la égloga. En dicho fragmento Reyes proporciona también varias claves para la interpretación del texto. La primera, el juego de parangones entre dos elementos de diferente índole, que va aplicando a diestra y siniestra para ir creando el enigma a descifrar, como el salto constante entre verdad y ficción; segundo, la contraposición entre la cultura grecolatina de la antigüedad clásica y la España del Renacimiento; y tercero, la alternancia de su propia voz como emisor del ensayo, con la del narrador que cuenta un suceso pasado y con las voces ficcionales presentes de los personajes del drama.

El artículo comienza comparando el efecto que sobre Benedetto Croce pudo haber hecho “el viejo Carducci” semejante al que en él, (el autor del artículo) hizo el ver, “tras largos años de ausencia, al Maestro Rodrigo, enrojecido y flameado, pero ya con livideses de muerte allá en los rincones de la cara.” (473) La primera respuesta del Maestro a la pregunta del interlocutor sobre sus nuevos poemas, es que ya no los escribirá nunca. Enseguida agrega otra clave que ayuda a la interpretación del texto dramático: la referencia a la fábula de Anquises, quien al enlazarse con Afrodita temblaba de pavor, y comenta que:

“...esto se gana de frecuentar a los dioses: la esterilidad. Fue, en muchos órdenes de su actividad y su pensamiento, aunque te parezca paradoja, el mal del Vinci. Le faltó aquella noble fuerza de vulgaridad, a lo Miguel Ángel, que hace posibles las creaciones humanas.”(473)

Como en muchos otros textos de Reyes, en éste, además de estar proponiendo un enigma a descifrar, el emisor hace un juego metapoético, cuando le dice al Maestro Rodrigo que “las revistas anunciaban meses atrás la *Égloga de los ciegos*” a lo que el Maestro Rodrigo responde con una descripción de los personajes que aparecen en ella:

*—Sí, la **Égloga de los ciegos**. Los personajes tenían nombres simbólicos: Máximo, venerable ciego de nacimiento, que era completamente feliz porque nunca conoció la luz y descansaba, con el optimismo del ignorante, en la confianza de los demás: todos lo llevaban por el buen camino, de mano en mano; Primitivo, ciego por accidente, patético, que lloraba siempre el bien perdido; Segundo, ciego con vislumbres, horrible, gesticulante, y naturalmente lleno de ideas falsas por contaminación entre las oscuridades y los destellos, el más parecido a todos los hombres; Cándida, hermosa ciega oracionera, víctima de los apetitos de Blas; y Blas (nombre de rústico en la Comedia Española), un falso ciego, donoso y canalla, que explotaba la piedad de los señoritos limosneros. (473)*

Ahí cortó Martínez el texto de presentación, explicando que había suprimido “la parte final que, con variantes menores, dice lo mismo que la introducción que precede al poema.” (17)

Los únicos personajes que no menciona el artículo introductorio, a menos que hayan estado en la parte que cortó Martínez, son “los perros de la calle que no hacen caso de los ciegos”, según los describe el drama, y que son tan importantes en el desenlace del mismo.

El primer reto que se presenta al iniciar el análisis del texto, es interpretar lo que representa cada uno de los personajes, y el primero de ellos, es ese supuesto Maestro Rodrigo que no aparece dentro del texto mismo, sino sólo en el artículo que lo antecede, pero que, sin embargo, se deduce que conoce el texto, ya que describe a todos los personajes. Para saber a quién alude se presentaban cuatro alternativas posibles: la primera, que fuera referencia a un personaje real de la Grecia antigua, o de algún poeta latino como Virgilio, que ya veía el final de su mundo politeísta, y próxima la pérdida de su cultura clásica, por ello ya no escribía poemas “nuevos”; la segunda alternativa era ligarlo con algún autor del Renacimiento español como Cervantes, Calderón de la Barca o el Arcipreste de Hita, y qué mejor que el poeta llamado Rodrigo Caro (1573 – Sevilla 1647), cuya poesía recoge las distintas corrientes de la tradición poética del siglo XVI, conectándose con autores como Góngora, Cervantes y Garcilaso. El medio centenar de poemas de Rodrigo Caro en latín y en castellano, coinciden en géneros literarios abordados por Virgilio, y hasta en ciertos temas, a pesar de pertenecer a mundos religiosos diferentes. En un romance a San Ignacio muestra su devoción al Sacramento, al tiempo que utiliza los motivos de la canción de amor erótico para manifestar su entrega a Cristo; en sus églogas siguió la tradición latina de Virgilio; el poema más notable de Rodrigo Caro

es sobre *Las ruinas de Itálica*, situadas cerca de Sevilla, ruinas que Alfonso Reyes visitó y a las que se refiere en un texto incluido en *Vísperas de España*²³; escrito precisamente en 1925, el mismo año de *La égloga de los ciegos*; la tercera alternativa, era que fuera una referencia al arzobispo Rodrigo de Castro, personaje de quien fue conocida su protección a los mendigos, en Sevilla. Para lograr mayor eficacia en los centros de auxilio que existían, el arzobispo decidió reducir su número y aumentar su personal y equipo médico. Dejó casi una veintena de buenos hospitales, entre ellos: El Espíritu Santo y el Amor de Dios, y renovó otros dieciséis, como los de: Caridad o San Jorge, San Bernardo y Santa Marta; la cuarta alternativa para identificar al Maestro Rodrigo podría ser que se tratara de un personaje totalmente de la invención de Reyes. Finalmente al releer algunos de sus textos incluidos en *Cartones de Madrid*, en los que se encuentran alusiones directas a cuatro de los símbolos más notorios de la égloga: los mendigos ciegos, la ciega oracionera, el falso ciego, y los perros de los ciegos, sumadas a las referencias intertextuales a *El Quijote*, y a *La vida es sueño*, que hace en las didascalias de la égloga y en los propios parlamentos de los personajes, así como las extratextualidades y las citas de objetos, acciones, lugares y personajes de la antigüedad clásica: como la de la sogá de Ocnos, el naufragio de Palinuro, la cueva de Platón, el Acteón doliente, y al mundo cristiano, como la referencia a Santa Lucía, patrona de los ciegos, es de suponerse que el personaje del “Maestro Rodrigo” sume en su representación las cuatro alternativas.

No es extraño, por otra parte que tratándose de una égloga, que es uno de los géneros pastoriles que gene-

ralmente en su ficción ocultaban una determinada realidad que era comprensible sólo para aquél destinatario que estuviera iniciado en las claves que condujeran a su interpretación, Reyes intentara con este texto cifrar su mensaje, lo que finalmente, abre a posibilidad de realizar diferentes lecturas de su drama.

Personajes

Tras el texto de presentación agregado por José Luis Martínez, da comienzo el texto dramático con la lista de los personajes, a los que llama, siguiendo la tradición del teatro del Siglo de Oro español: “Personas”:

MÁXIMO, ciego de nacimiento, venerable.

PRIMITIVO, ciego por accidente, patético.

SEGUNDO, ciego con vislumbres, horrible.

BLAS, falso ciego, donoso y canalla.

Señoritos limosneros.

Perros de calle que no hacen caso de los cielos.

Esta descripción de los mendigos remite, por necesidad a un texto incluido en *Cartones de Madrid* que Reyes tituló: “La gloria de los mendigos.”²⁴ Se trata de una reflexión sobre el concepto de la “mendicidad” en el que no es difícil descubrir una intertextualidad con el razonamiento kantiano, cuando concluye que:

Implorar la caridad de la gente puede ser cínico, incómodo; pero es honrado y –lo que equivale a la honradez en el cielo de la razón pura– es directo. El acto de la mendicidad es la esencia de todo acto utilitario. Tal vez lo que llamáis vuestro trabajo, el trabajo

*que os gana el sueldo, no es más que un sortilegio picaresco en
redor de esta idea desnuda: pedir. (51)*

Para Reyes, según esta reflexión, todo aquel que vende algo, sea una mercancía o un servicio, opera con un disfraz que esconde su verdadera esencia de limosnero: “Del pícaro fatigado ha podido provenir el mendigo”, dice más adelante. La petición de limosna implica, según Reyes: “si me das dinero, yo te proporcionaré un servicio o un producto”, por lo que todo trabajo remunerado es un acto entre dos entidades: el limosnero y el otorgante de la limosna que por ella recibe algo a cambio: sea un deseo de que la divinidad sea benigna con él o un servicio del mendigo, o una mercancía que le está obligando a recibir el limosnero, por ello toda venta de servicio o de mercancía es un acto de mendicidad que funciona como un contrato.

El ensayo de Reyes “La gloria de los mendigos”, da fin con una cita de *Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza que aclara este concepto sobre la mendicidad:

*Porque ¿dónde encontrarás
hombre o mujer que no pida?
Cuando dar gritos oyeres
diciendo: ¡lienzo! a un lencero,
te dice: dame dinero
si de mi lienzo quisieres.
[...]
Todos, según imagino,
piden; que para vivir
es fuerza dar y pedir*

*cada uno por su camino:
con la cruz el sacristán
con los responsos el cura,
[...]
con la pluma el escribano,
el oficial con la mano,
y la mujer con la cara. (52)*

Este concepto de la mendicidad le da a los personajes de la égloga un carácter universal, ya que la fusión de sus dos condiciones: de mendigos y de ciegos, amplía su carácter sígnico como representantes de una civilización que avanza como los ciegos. En adelante se verá cómo esta fusión de conceptos opera como hilo de Ariadna para la interpretación del texto.

Tiempo y espacio

A la lista de los personajes le sigue la descripción del lugar en que tiene lugar la acción, mezclada con datos contextuales del lugar y fecha en que él mismo concibió la idea de la que surge su égloga:

La escena es algo como una madrileña Plazuela del Conde Barajas, que huele a aburrimiento y a crimen escondido. La obra fue planeada en París, el 19 de abril de 1925 y olvidada por muchos años. (OCAR, Vol. XXIII, 474)

Continúa describiendo el tiempo en que ocurre la acción como “una hora estática” de “relojes en éxtasis” y hasta la sed del pájaro que “raya el estaño del cielo”. La metáfora descriptiva del banco donde están sentados los

tres ciegos: Máximo, Primitivo y Segundo, es otro signo críptico de la reflexión filosófica:

“...entre los faroles del orden público está preso un banco donde las navajas de los zafios graban historias cuneiformes y rupestres obscenidades.” (474)

La condensación admirable del enunciado anterior es muestra de cómo maneja Reyes la simbología a lo largo de toda la égloga. Rascando significados, los faroles serían los representantes de la Luz, que en el texto habrá de identificarse con el Conocimiento, pero se trata de un “conocimiento” en este caso del “orden público” es decir, sujeto a la ley de la autoridad. Y esa ley tiene preso al banco, esto es, a la tablilla en la que los ignorantes graban sus relatos en su búsqueda del Conocimiento, pero también en la que los rupestres grababan al tiempo que sus primeros trazos artísticos, su lubricidad. Desde ese momento se plantea la búsqueda humana de trascendencia, de sabiduría, pero también de belleza y de sensualidad.

Poco después, la didascalía introductoria termina con la descripción de cómo los tres ciegos cabalgan sobre el banco:

Jinetes del banco, ellos no ven la plaza que, en cambio, parece contemplarlos de cierto modo irreal y místico. Y podemos imaginar que se sienten como suspendidos en la nada: Don Quijote y dos Sanchos vendados, a lomos de su Clavileño interplanetario.

La alusión directa al pasaje en el que Don Quijote y Sancho son engañados por los duques que les vendan los ojos al obligarlos a montar un caballo de madera lla-

mado Clavijero que tiene, supuestamente, la facultad de volar por el firmamento, no sólo está haciendo referencia a un Quijote enceguecido, sino a un pasaje de la segunda parte de la novela en el que Cervantes cita a Virgilio:

—Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, que fue un caballo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas, el cual iba preñado de caballeros armados, que después fueron la total ruina de Troya; y, así, será bien ver primero lo que Clavileño trae en su estómago. (Cervantes 489)²⁵

Construidas por Reyes las dos partes de una imagen, la del banco, como un Clavileño y la de los tres personajes enceguecidos, montados en él: *Máximo* como un Quijote y *Primitivo* y *Segundo* como dos Sanchos, la metáfora no puede sino remitir directamente a una conclusión cervantina: “será bien ver primero” lo que la égloga trae en su contenido.

Pero antes de entrar de lleno a los parlamentos de los personajes, conviene analizar la otra condición humana de los personajes, que además de ser mendigos, son ciegos. Su concepto de la ceguera y específicamente la de los mendigos, puede rastrearse también, recurriendo al breve ensayo que da inicio a *Vísperas de España*, titulado “El infierno de los ciegos”²⁶, en él, Reyes señala que “el mendigo y la calle de Madrid son un solo cuerpo arquitectónico” y lo entiende:

Como una supervivencia medieval (en aquellos siglos el pueblo cantaba la Danza de la Muerte y los nervios eran más duros), os sale al paso para sobresaltaros.

[...] Hay ciegos guitarristas, murgas de ciegos, ciegos cantores, recitadores o meros implorantes; ciegos salmistas y ciegos maldicientes. Hay, en fin, los “oracioneros vistosos” de Cervantes: los falsos ciegos. (Vol. II, 49)

Aquí ya se encuentran claves para la interpretación no sólo de los tres mendigos ciegos, sino también de la ciega Cándida, oracionera; de Blas, el falso ciego, de los señoritos limosneros y de los perros que acompañan a los ciegos:

A unos los acompañan niños, mujeres; otros van solitarios, dando tropezones como para localizar al ente caritativo. A otros los guía la bestia fiel, la única de que se ha olvidado Buffon: el perro del ciego.

La ceguera ¿es hija de sol? Parece que la cultivara esta raza como una exquisita flor del mal.

Ciegos bien como vestigios²⁷

del mundo non vemos nada.

Así rezan las coplas que les componía el Arcipreste de Hita, siglo XIV. (Vol. II, 49-50)

No es casualidad que Reyes acuda a esta cita del Arcipreste, dado que el vocablo “vestigio” como descripción del ciego, no está tomada en su acepción de “indicio de algo antiguo” sino de la derivada de “besticulum” que significa: “monstruo horrible”; de ahí que en la descripción que Reyes da de su personaje: *Segundo*, al inicio de la égloga, añada a la de “ciego con vislumbres” el adjetivo: “horrible”.

Para dilucidar lo que simboliza la otra condición de los mendigos: su ceguera, hay que comenzar con la des-

cripción que propone en forma de pregunta, sobre la ceguera: “¿es hija del sol? Para responderla basta con el hecho, tampoco casual, de que Cándida exprese su agradecimiento al recibir una limosna, con el deseo de que “Santa Lucía lo libre del mal de gota serena”. Si se atiende a que el nombre de Lucía significa “Luz” evidentemente, se llega a la conclusión de que la luz es *hija del Sol*. Dante Alighieri en la *Divina Comedia* atribuye a Santa Lucía el papel de gracia iluminadora, pero si se recurre a las pinturas que representan a esta santa, la referencia de Reyes se hace más evidente, ya que la muestran con una lámpara encendida en una mano, sobre la que va un plato dorado en el que lleva sus ojos; en la otra mano, una palma de la victoria como emblema del martirio que sufrió. De acuerdo con la leyenda, cuando le sacaron los ojos a Santa Lucía, por orden del tirano de Siracusa, ella recuperó la vista. Ya desde la época medieval, en Roma se tributaba culto a la santa de Siracusa, y hasta nuestros días sigue siendo la patrona de los ciegos. El nombre de Cándida implica además la inocencia de Lucía, dado que la santa mantuvo siempre su virginidad. Por otra parte, antiguamente, se denominaba “mal de gota serena” a la pérdida total o parcial de la vista, que ocurre al caer la noche, de ahí el adjetivo de “serena” y que generalmente es transitoria, enfermedad a la que hoy se denomina: *amaurosis*. Finalmente, la significación simbólica de la ceguera, unida al concepto que Reyes tiene de la mendicidad, poco a poco se irá dilucidando, en el transcurso de los parlamentos de los personajes.

Inicio de la acción

La escena da principio con un diálogo entre Máximo y Primitivo, en el que, en verso libre, cada uno se describe a sí mismo. El primer parlamento de Máximo comienza exponiendo el estatismo del tiempo y termina reconociendo su derrota, esto es, se trata de un personaje que ya no avanza, que carece de las tentaciones que ofrece la vida, porque ésta ha sido vencida. Dentro de los trece versos que conforman este primer parlamento, *Máximo* expresa seis tropos que lo describen para configurar su símbolo, como representante de la cultura clásica:

I. La condición estática del tiempo (la cultura clásica ya no evoluciona):

*Este declive igual, sin tentaciones:
marasmo sólido, tiempo perezoso...
Eres arrullo y mecedora,*

II. La soledad en que está prisionero: “*jaula de soledad que a todas partes llevo.*”

III. La incapacidad de los demás para entrar en su espacio:
“*nadie penetra en mí.*”

IV. La incompetencia de las palabras para expresar su espíritu:

*Mas las palabras hechas con los ojos,
nunca dirán las formas que yo sueño:*

V. *La sabiduría sin más lugar donde existir que el sueño:
ciencia sin espacio
bulto sabroso que resiste al tacto,*

VI. El consuelo de escuchar aún las voces que siguieron después de haber sido vencido el mundo clásico:
avenidas de voces confortantes,

*por donde voy con el timón de mi bastón
entre olas de fuerza cuyo color deshago
abriendo a tumbos mi derrota de barco. (Vol. XXIII, 475)*

Al responderle *Primitivo* también comienza describiéndose a sí mismo, e identificándose con un Segismundo, que puede interpretarse como símbolo del mundo medieval:

*Sí, pero me arrastraron Segismundo
desde el palacio abierto de ventanas
hasta la cueva de sombras de Platón,
donde hoy desbarato, hilo tras hilo
todo el tapiz de la Naturaleza,
cuyo revés recorro
a modo de castigo mitológico,
y la soga de Ocnos que tejían mis ojos
hoy la destuerzo con las torpes manos. (475)*

Esta noción de culpa y castigo, en Segismundo, Reyes la relaciona con el símbolo de la soga de Ocnos, que representa, a nivel de civilización, cómo se teje y se desteje la cultura alcanzada, noción que también recuerda el tema de la “esterilidad” que le produce al humano, la cercanía con los dioses, tal como lo afirma Reyes en el artículo que precede a la égloga.

Tales descripciones irán siendo completadas en el transcurso del diálogo. En el siguiente parlamento de *Máximo*, donde éste se duele de la derrota:

*¡Oh compasivo Padre Filosófico
que me diste nacer en tu sistema,*

en tu verdad!
Éste, a horcajadas entre dos caballos...
[...]
llora por no sé qué caras humanas
cuyo gesto de pronto se le cuajó de sombra.
Llora por no sé qué caminos blancos
transitados ayer, si es que lo entiendo. (475)

¿Por qué debe llorar *Máximo*, si no es porque su *sistema*, entiéndase: *civilización*, ha sido vencida al caer el Imperio Romano que da principio a la Edad Media, que representa *Primitivo*, quien al invocar la sogá de Ocnos está reconociendo que todo el *sistema* filosófico ha tenido que ser destejido.

Asfixia nueva, no respiro luz.
Náufrago soy caído de la borda,
peor que Palinuro, sin éxtasis ni arrobo;
náufrago de la calle que abre el haz de los miembros
a ver si da de rechazo en la otra orilla,
miedoso de esas bestias invisibles
cuyo resuello natatorio nace
donde falta la luz.
Otra rueda del tiempo (475)

Si la cultura grecolatina naufraga y la civilización trata de llegar a la otra rivera, como lo expresa *Primitivo* al compararse con Palinuro, también es verdad que ha quedado ciega, puesto que todas las luces del conocimiento clásico se han apagado. De ahí que Reyes otorgue a la ceguera de ambos diferentes orígenes; la de *Máximo*, como la del ciego de nacimiento: “venerable”,

y la de *Primitivo* la del ciego por accidente: “patético”, desde luego los vocablos tomados en su acepción original: “venerable” como derivación de “venero” que significa el “principio y origen de algo”, por lo cual la cultura clásica es “venerable” o sea digna de ser honrada y enaltecida por haber sido ese principio y origen de nuestra civilización. El término de “patético” que deriva de *pathos*, se adjudica cuando la pasión se vuelve extrema, y la pasión con la que el oscurantismo medieval negó la ciencia, llevando a la hoguera y al potro de la Inquisición a los más notables pensadores, fue extrema; de ahí que *Primitivo* pueda identificarse con el Medioevo, y si en su parlamento el personaje se identifica con Segismundo, es porque Segismundo, después de salir de la cueva de Apolo y conocer la vida civilizada del Palacio, es devuelto a su cueva, esto es, pierde su mundo para encontrarse ciego nuevamente.

Pronto se suma al diálogo, el tercer ciego: *Segundo*, a quien, como ya se dijo, describe como “ciego con vislumbres, horrible” pero a quien en el artículo que Martínez colocó como introducción a la égloga, Reyes describe como: “lleno de ideas falsas por contaminación entre las oscuridades y los destellos, el más parecido a todos los hombres” (473). El término que usa Reyes, parece estar tomado de Virgilio: *contaminatio*, que es uno de los procedimientos poéticos que emplea Virgilio cuando refunde en un solo poema varios elementos de los modelos griegos. Así, cuando *Primitivo* se introduce en el diálogo entre *Máximo* y *Primitivo*, en sus primeros versos, a modo de descripción de sí mismo, alude en ese hibridismo de “oscuridad y luz”, al sincretismo pagano-cristiano como representación de la humanidad cristiana:

*Yo alcanzo asomos de sabiduría
y, a veces, entre chispas giratorias,
unas cruces andantes se aparecen
que dicen ser los hombres; (477)*

Si *Primitivo* se identificó con el Segismundo, que había perdido el mundo, *Segundo*, descrito ahora como “ciego iracundo” afianza en su descripción de sí mismo su simbología cristiana, al identificarse con el propio Jesús:

*y me agarran mis clavos ardientes, mis fantasmas,
pero voy a contaros mi secreto:
sólo yo vivo en la perpetua vida,
y lo demás persiste por relámpagos,
luce y se apaga, vive y muere sin cesar.
[...]*

*Aquí me quedo en mi potro de palo
viendo subir y bajar tentaciones... (477)*

Primitivo responde retrotrayendo el signo a su posible punto de partida, para darle a los ojos su atributo detonante de la percepción de la realidad:

*...esa palpitación que te tortura
se llamaba en mis tiempos, y cuando yo veía,
el vaivén natural de la noche y el día;
[...]*

*No olvides que yo fui criado por los ojos
Si hoy habito en hondura,
ayer pisaba cumbres.
Yo te doy en recuerdos lo que tú ves despojos
de ráfagas y lumbres. (477)*

Fase del conflicto

Segundo no acepta la realidad de la que habla *Primitivo*, esto es, la oscuridad medieval, y responde presuponiendo que el mundo no es mundo, sino una “resaca de otra realidad.” (478)

A la discusión entre *Primitivo* y *Segundo*, *Máximo* reacciona con violencia: “¡Herejía, *Segundo*! Tú duermes con la ciencia / y te desvelas entre desvaríos...” para terminar su alegato afianzando el simbolismo de *Segundo* como representante de la humanidad cristiana:

*¿Por qué pretendes abarcarlo todo
desde tu nada de terrón de lodo?* (478)

Símbolismo que *Segundo* refuerza al identificarse con Adán:

*¿Y por qué se me dijo:
“no pruebes de este fruto que pongo en tu camino,
de aquel agua que nunca alcanzarán tus labios”?*

Pero el discurso de *Segundo* no se queda sólo en la aclaración simbólica, también interroga a ambos representantes de las dos etapas anteriores a él, sobre sus dudas filosóficas:

*¿Y por qué, Máximo, Primitivo, dotarme de una hueste de preguntas
condenadas a ir cayendo en el abismo
y a deshacerse sin respuestas?* (478)

Máximo enmudece y es *Primitivo* quien responde “*Peor que mi temor es tu desconfianza*”, su parlamento termina asegurándole a *Segundo* que es un iluso al tratar de convertir el veneno en remedio a los males del mundo y que su esperanza sólo le sirve para engañarlo:

*Tú eres el que acaricia la esperanza
de convertir en tríaca el veneno;
tú eres el engaño y yo el desengañado. (478)*

El hecho de haber seleccionado, precisamente, el vocablo: *tríaca*, para denotar la combinación de diferentes elementos médicos, pero que además por aliteración evoca la palabra “trinidad”, refuerza aún más la asociación de *Segundo* con el cristianismo. La discusión da fin con el reconocimiento de *Segundo* de que al menos él, aunque sea por una rendija, puede intuir la luz del Conocimiento:

*Peor que tu despojo es mi tortura
y peor que la noche perfecta, don de Máximo.
Éste no tuvo ayer, tú lo tienes guardado;
yo soy preso que acecha la luz por la hendidura. (479)*

Y es precisamente en ese momento cuando aparece *Cándida*, seguida de los perros. Ella, contrariamente a la actitud de los tres personajes anteriores, no inicia su presentación con una definición de sí misma, sino con interrogantes sobre “el dolor” y su relación con la misericordia ajena, separados por un dístico que se repite a modo de estribillo:

*¡Santa Lucía los libre
del mal de gota serena! (479)*

Pero ¿cuál es la razón de que Cándida desee a los demás que Santa Lucía los libre de la ceguera? No es sólo porque ella es ciega, sino por su propia significación dentro del enigma planteado por Reyes. Si ella representa la “Belleza”, el que alguien pierda la visión significará que no podrá admirarla. Si ella representa el “Conocimiento”, quien pierda la luz de la sabiduría, no podrá acceder a ella.

La identificación que hace Cándida de sí misma no ocurre hasta que aparece el *Señorito limosnero*, quien le da una limosna. La voz narrativa de la didascalia explica que “la contempla un instante, admirado de su belleza” (479). Al preguntarle el *Señorito* por su nombre se inicia la descripción de Cándida por ella misma, como “más ciega que el amor” e identificándose como “imagen” y no como “reflejo” de algo. El *Señorito*, comprende que es “*¡Imagen suficiente que ignora su apariencia todavía!*” Al irse el *Señorito limosnero*, *Máximo* le ofrece a Cándida un lugar en el banco de madera, a lo que ella responde con una definición de la personalidad de cada uno de los tres ciegos, que implica su carácter sígnico como representante del *Conocimiento*:

*Tú, Máximo, perfecto,
eres como la causa que desdeña el efecto.
Tú, Primitivo, eres el que ha perdido un mundo;
y tú el que lo adivina por instante, Segundo. (480)*

Pero quien va a definir a Cándida será Blas, quien aparece “fingiéndose andar a tropiezos con su bordón:”

*Y tú la bachillera, doctora y lo demás
que a todos los conoces, pero ignoras a Blas. (481)*

Blas, descrito en la lista de personajes como “falso ciego, donoso y canalla” busca la belleza pero no la belleza idílica, como la del *Señorito limosnero*, sino la que va unida a la sensualidad, al instinto carnal, que conducirá a la Humanidad, según el cristianismo, a la mortalidad, una vez que Adán pruebe el fruto del Árbol de la Ciencia que le ofrece Eva, después de recibirlo de la Serpiente.

Y al llamar a Cándida “bachillera” y “doctora”, está implicando Blas esa cualidad de sabiduría que ella posee, además de la de su belleza.

En su artículo sobre “La gloria de los mendigos”, Reyes hace referencia a cómo “el héroe de la gesta llama a todos los bachilleres pobres” (51) cuando tratan de encauzar para algún objeto superior la energía gastada en procurarse su sustento. Pero Blas no sólo alaba la belleza de Cándida, también la recrimina por ignorarlo a él, y procura dar una explicación de por qué Cándida lo ignora:

*Porque yo, Blas, me escapo de tu centro;
cuando piensas que huyo, es que voy a tu encuentro. (481)*

Es el momento previo al ataque al que lo obliga su deseo. Deseo ¿de qué? ¿de probar el sabor olímpico de la Belleza? o ¿el sabor edénico del Conocimiento del fruto prohibido del árbol de la Ciencia?

*Ven a mis brazos, Cándida, que, al escucharte, creo
que absorbo tus encantos, aunque nunca los veo. (481)*

Desenlace

La voz didascálica narra entonces el ataque de Blas, para tratar de poseer a Cándida, el cual pone de manifiesto dos elementos fundamentales: la comprobación de que es un falso ciego y de que miente al decir que no ve sus encantos: “*(Le abre las vestiduras, sin que ella pueda evitar para descubrir sus secretos.)*” (481)

Pero toda acción produce una reacción y los personajes exclaman:

MÁXIMO: Pillastre.

PRIMITIVO: Mala pécora.

SEGUNDO: Bribón

CÁNDIDA: ¡Haya paz el inquieto y el malo haya perdón!

MÁXIMO: Ya no haya más perdón para el fingido ciego!

A las injurias de los tres ciegos verdaderos, sigue el azuzamiento de la jauría que destrozará al falso ciego, a pesar de la petición de Cándida que aboga por la paz y el perdón para Blas. Y es en ese momento poco después de que la voz didascálica narra el “*Torbellino de brazos, palos, saltos y dentelladas de perros,*” cuando Reyes le ofrece al destinatario la mejor clave para descifrar el mensaje del texto, al poner en labios del agonizante, sus últimas palabras:

*¡Piedad, piedad! El Acteón doliente
muere entre humanos perros y entre perros humanos,
sin otra culpa que... (481)*

Por supuesto, el destinatario procurará completar el enunciado que queda en suspenso. Pero sea que se complete bajo la visión del mundo greco-latino, “*sin otra culpa que... haber buscado la Belleza y la perfección*”, o la del mundo cristiano, “*sin otra culpa que... haber tratado de comer el fruto del Árbol de la Ciencia*”, la muerte de Blas se antojará como resultado de un castigo tal vez necesario para el *ethos* clásico o la moral cristiana, pero el colofón del enunciado: “sin otra culpa que...” da la idea de que el castigo tal vez es injusto por su desmesura, ya que la humanidad no puede negar el instinto erótico que anida bajo la piel de todo ser humano.

En estas últimas palabras de Blas, Reyes no sólo da la clave más importante para descifrar el enigma propuesto con la égloga, sino que se adelanta a Sartre, quien en su ensayo *El ser y la Nada* (1943) reflexiona sobre el mito griego de Acteón, de quien dice la mitología que al toparse en un bosque con la diosa Artemisa, que se bañaba desnuda, se queda admirándola, y la diosa para castigar su atrevimiento y la profanación de sus misterios, lo convierte en ciervo y no contenta con eso, azuza a sus jaurías para que lo devoren.

...toda investigación comprende siempre la idea de una desnudez que se pone al aire apartando los obstáculos que la cubren, como Acteón aparta las ramas para ver mejor a Diana en el baño. [...] El investigador es el cazador que sorprende una desnudez blanca

y la viola con su mirada. Así, el conjunto de tales imágenes nos revela algo que llamaremos el complejo de Acteón. (Sartre 780)

Así el mito griego y la moral cristiana se corresponden dando la muerte al infractor. Sartre, bajo la denominación de *complejo de Acteón*, establece que la acción que se produce por curiosidad y lascivia, al ser sublimada se convierte en estímulo de toda búsqueda humana de la belleza y del conocimiento. Reyes sintoniza con ese pensamiento, pero se adelanta a Sartre en casi veinte años. El drama-ensayo da fin con la voz narrativa:

Los ciegos se alejan llevándose a Cándida consigo. Los perros se quedan lamiendo la sangre que mana del cadáver de Blas, el falso ciego. (481)

TERCERA MODALIDAD: *Drama-ensayo metapoético-narrativo*
Canto del Halibut (1928)²⁸

El *Canto del Halibut* está configurado como un drama-ensayo metapoético-narrativo, de original y paródica factura. Si las obras completas de Reyes llenaron veintiséis volúmenes²⁹, la simple lista de ellas y de las referencias llena un libro entero, como lo demuestra el *Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes* de James W. Robb, sin embargo, paradójicamente he encontrado sólo un artículo que estudie específicamente el *Canto del Halibut*: “Alfonso Reyes: ficción, parodia y antropofagia” de Manuel Ulacia. El crítico relaciona intertextualmente el “*Canto...*” con el conocimiento que Reyes tenía de la cultura brasileña, con la incidencia del folklore y con

los estudios psicoanalíticos de Freud. Mi enfoque es diferente: trataré de establecer cómo se da la simbiosis genérica dentro del texto, cómo aplica los distintos métodos críticos de enjuiciamiento en forma paródica, y cómo tal estrategia literaria se anticipa a los procedimientos de corrientes estéticas posteriores a la fecha de su escritura.

Habrá que comenzar explicando el título del *Canto del Halibut*. Aunque el “Halibut” sea el nombre en inglés de una especie de pez, la forma en que Reyes utiliza el vocablo, lo convierte en una jitanjáfora³⁰, dada la transformación de las funciones sintácticas y semánticas del vocablo, debida a las infinitas sustancias con que Reyes llena el contenido de su forma léxica.

Es sabido que en lexicología, el cambio de significación de un lexema implica que se trata de un término diferente. Por ello, si un vocablo no se utiliza con las funciones sintácticas y semánticas que le son propias, se convierte en: disparate, dislate, error, equivocación, etc. Reyes demuestra en este texto su capacidad para lograr que esos cambios de funciones gramaticales y significaciones de un significante, no sean ni dislates, ni dislates, ni errores, ni equivocaciones, sino aciertos que merced a su inventiva establecen una relación sígnica con los más variados e infinitos referentes. De ahí que trate yo al término “Halibut” como *jitanjáfora*, dado que desde el principio del “*Canto...*”, la sustancia de la expresión se manifiesta en constante transformación funcional sintáctica, semántica y léxica, como se verá más adelante.

Al género de neologismo bautizado y definido por Reyes como *jitanjáfora*, él le dedicó un ensayo especial publicado por primera vez en la revista *Libra* de Buenos Aires en 1929, esto es, poco después de escribir el *Canto*

del Halibut. A las jitanjáforas utilizadas por Reyes en este texto, y al canto entero, pueden aplicarse las mismas palabras con las que Reyes se refirió al poema *Verdehalago* de Mariano Brull, al decir que “no se dirige a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan aquí un fin útil. Juegan solas, casi.” (OCAR, XIV, 191).

Para iniciar el análisis del texto, puede emplearse la propia terminología sobre las funciones literarias que Reyes utiliza en sus ensayos teóricos, y que él integra en el *Canto del Halibut*. Al establecer su clasificación de funciones literarias, Reyes dejó fuera el género del ensayo debido a que su función reflexivo-analítica no es ficcional sino discursiva. Cuando habla de los tres términos del deslinde,³¹ reconoce que utilizará el esquema de Toynbee, que mezclará sus ejemplos con los propios, aunque al final se alejará completamente de sus concepciones, ya que sus fines son diferentes. Como se vio en el capítulo anterior, Reyes afirma que el primer esquema metodológico, es el que se ocupa del *orden histórico* el cual registra los hechos por: “descubrimiento, narración, explicación, etapa última que lo aproxima a la ciencia.” (83). El segundo método que corresponde al *orden científico*, formula leyes generales a partir de la comparación y abstracción de los hechos. Y es el tercer método en el que el *orden literario* contempla la invención artística, a la que llama *ficción*.

Lo primero que se descubre al leer el *Canto del Halibut* es la simbiosis de tales órdenes teóricos. El poema lleva un subtítulo de carácter genérico: *Epopéya atávica*. Atendiendo a tal descripción, hay que considerar que del género de la *epopéya* greco-romana va a partir el de

la novela épica, lo que convertirá al poema en ficción narrativa. Este subtítulo genérico va seguido de un inciso con el número "1" que dice: "*Edición algo crítica*" que indica un tratamiento genérico de orden discursivo, por lo tanto diferente al poético, para inmediatamente proponer un nuevo subtítulo, que atañe a la primera parte del poema. Ahí describe la acción de los personajes tal como lo hacen las didascalias de los textos dramáticos que sugieren al director del espectáculo cómo llevarlos a escena. Ya desde ese principio puede inferirse que se trata de un *drama-ensayo metapoético-narrativo*, es decir, de un texto anfibio, de acuerdo con la denominación que he dado a aquellos textos que caminan, navegan o vuelan avanzando por distintos géneros o poéticas simultáneamente, ya que en este "*Canto del Halibut*" Reyes simbiotiza cuatro géneros: dramático, poético, narrativo y crítico.

En adelante se verá en detalle cómo el ensayo crítico que sigue a la *epopeya atávica* al sumarse al propio poema dramático, en su conjunto, produce una narración de índole metapoética. Esto lleva a considerar el *Canto del Halibut* como uno de los textos más anfibiaos, ingeniosos, paródicos, irónicos y humorísticos, y no por ello menos eruditos, de Reyes. Por supuesto, anticipador de varias vanguardias literarias.

Dada la relación que la producción de Reyes tiene con sus propias lecturas y con el espacio cultural en el que se movía en ese momento, no puede evitarse el vincular el texto con la época en que fue escrito. En 1928, Alfonso Reyes vive en París, donde ocupa el cargo de Embajador desde dos años atrás. Es evidente que durante esa residencia parisina establece contacto con los

amigos de su primera estancia, –julio de 1913 a octubre de 1914–, que aún se encontraban en París, y con los grupos vanguardistas que brotan en la década de los años veinte en todos los hormigueros y cenáculos artísticos. Pero si él absorbió desde su primera estancia en París y en Madrid las inquietudes de sus contemporáneos, su ingenio lo lleva a buscar caminos nuevos anticipándose a muchas de las vanguardias, incluso al surrealismo de André Breton, ya que su cuento *La cena*, publicado en 1920, lo escribe en 1912, es decir, doce años antes de que Breton publicara su primer *Manifeste du surréalisme*.

El *Canto del Halibut* es un texto de divertimento en el que además de condensarse anfibiamente drama, poesía, ficción, crítica y cuento, campea la sonrisa, sea por la ironía o por el humor, como si Reyes hubiera querido escapar de la severidad de las responsabilidades de su cargo diplomático y jugar; jugar con las ideas como él solía hacerlo al conversar, o incluso al dar sus conferencias en las que nunca dejaba de chispear una frase ingeniosa o una alusión humorística.

El texto está dividido en dos secciones. La primera es, como se dijo antes, la *Epopéya atávica*, esto es, el poema que da origen al espectáculo de un *mitote* o *areíto* que tiene siete subdivisiones. La segunda, es el *Comentario* sobre el poema, que a su vez está subdividido en once partes. A la definición de ‘*Epopéya atávica*’ del canto le sigue un dato de supuesta localización: “Cuaderno primero de la Bibliotheca Hipoglossia”. Esto indica una supuesta publicación cuyo también supuesto editor, escribe notas explicativas sobre esa edición a la que el “Editor” denomina “Edición algo crítica”. Así, desde el principio del texto se marca el humorismo y la ironía que habrá de campear en el “Comentario” del supuesto crítico.

Las siete partes del poema van numeradas y tienen subtítulo: **I** (Llegan), **II** (Beben), **III** (Adolecen), **IV** (Danzan), **V** (Orgía), **VI** (Crimen) y **VII** (Libertad). Con la sola denominación puede verse la conexión que establece con sus textos teóricos, al señalar que la poesía es: libertad. Pero también será una anticipación de la poética del *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud, quien en una de las cartas sobre “la crueldad” incluidas en su libro *El teatro y su doble*, publicado diez años después de la escritura de Reyes del *Canto del Halibut*, propone que el teatro es un ritual alquímico que libera el apetito de vida y que “la vida es siempre la muerte de alguien” (Artaud 104). Al encomiar Artaud al teatro balinés como ritual liberador expone que:

Las obras balinesas se forman en el centro mismo de la materia, en el centro de la vida, en el centro de la realidad. Hay en ellas algo de la cualidad ceremonial de un rito religioso... (Artaud 62)

Si se analiza el vocablo *halibut* morfológicamente, se ve que está compuesto de dos partes: *hali* y *but*. Si se busca el significado de sus semas con las lenguas latinas, “hal” o “hali” es, en español, un prefijo o sufijo que significa sal o mar. Y *but* es lexema francés que significa: punto final o meta. De donde *halibut* facilitó a Reyes la alusión a esa salina “*orillita del mar flordelicado*” que se repite en estribillo, colocado siempre como primer verso de la cadena de cuatro dísticos que contiene cada una de las siete partes del mitote, de las cuales la primera es:

(Llegan)

En la orillita del mar flordelicado,
llegan los negros tañendo el halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
copiosos negros en pos del halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
jeta de negros lechal de halibut

En la orillita del mar flordelicado,
hedor de negros asfixia el halibut.

Sin embargo, Reyes juega aquí con una plurisignificación del vocablo, como jitanjáfora, ya que si se relacionan sus semas con las lenguas sajonas: “haly o “*holy*” remite a su significación original medieval de “fiesta sagrada” y *but*, a la contracción de *butte*, el pez semejante al bacalao de la familia de los “hipoglosos” que es costumbre comerlo en las Pascuas. Y no se olvide que el dato de supuesta localización del poema es la “Bibliotheca Hipoglossia”, por lo que la alusión escapa a la relación referencial directa, abriendo el espacio simbólico para establecer la relación con otro pez, representación sagrada, vinculado al cristianismo y a una enorme cantidad de mitos primitivos que le otorgan atributos milagrosos o sobrenaturales, tal como el que la Biblia le da a la ballena de Jonás. La doble significación de fiesta y de ritual sagrado opera a lo largo de todo el poema. Pero si “halibut” se presenta morfológicamente como diferentes sustantivos, además de *pez*, *atabal*, *presa*, o *animal mamífero*, etc., en cambio el neologismo: “flordelicado,” es otra jitanjáfora que funciona sintácticamente como adjetivo calificativo del mar. Y el mar es el medio por antonomasia del pez, tal como el pez es por

antonomasia de una naturaleza múltiple: por su forma de huso y sus aletas, se le ha considerado en varias religiones como un pájaro de las zonas inferiores, y por su fecundidad, símbolo de espiritualismo. En ciertas tribus orientales, como lo hace notar Jung, les estaba prohibido a los sacerdotes comer pescado, precisamente por esa asociación del pez con el espíritu de la zona inferior, esto es, con el inconsciente. Ambos vocablos “halibut” y “flordelicado” van configurando así un espacio metafórico del mundo cósmico y del espiritual.

Sin embargo, si como lexema, el *halibut* mantiene su mismo significante, en cambio su polisemia se va abriendo en abanico, ya que en cada dístico se le atribuye al *halibut* un uso diferente o una sustancia distinta. A veces material, a veces inmaterial. En ocasiones es la causa de algo, en otras, la consecuencia; unas veces es instrumento, otras producto; también puede interpretarse como algo comestible, o como símbolo de poder, etc. El análisis tanto de las jitanjáforas como de la totalidad formal y temática del poema, la realiza el propio Reyes en su “Comentario” que constituye la segunda parte del texto, con un tono humorista y doctoral, erudito y juguetón, metodológico e imaginativo, todo a la vez.

El poema intercala dos “Notas del editor”. La primera, de tono irónicamente académico, es la relativa al primer verso del poema y a la prosodia del lexema *halibut*:

El lector puede dispensarse de leer este estribillo monótono, pero la probidad filológica nos obliga a reproducirlo. “Halibut” debe pronunciarse siempre como palabra aguda, para distinguirlo de otros monstruos. Nota del editor. (305)

¿No se anticipa aquí, entre otros a Cortázar? ¿Quién no recordará que en 1963, Cortázar invita al lector a no leer algunos capítulos de su *Rayuela*?

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. (Cortázar 5)

La segunda nota del editor ficcional de Reyes aparece entre dos líneas de puntos para indicar que falta uno de los dísticos del canto sexto, que se describe como el del “crimen”: “Lamentable laguna en todos los Mss. colacionados. [N. del E.]” (307)

Hay que subrayar que con estas notas de un editor ficcional, Reyes se anticipa a numerosos textos narrativos posteriores, no sólo de Borges, también de Arreola, García Márquez y de tantos otros que sería prolífico citar y que dan cuenta erudita de textos imaginarios o que narran supuestos hechos leídos en supuestos manuscritos que se han descubierto incompletos o revueltos. En cuanto a la estructura del “Comentario” éste sigue irónicamente los lineamientos de la metodología que la crítica literaria exigiría y que tiene relación directa con las categorías que el propio Reyes propone en sus “Apuntes para la teoría literaria” cuando explica las tres etapas del rito en los “Orígenes de la obra literaria”

a) La fase ritual o ceremonial es figura del sacramento: 1º ya propiamente religioso, 2º ya supersticioso o folklórico, 3º ya político, que secundariamente se enlaza con el religioso. 1º Religioso: la

forma literaria establece una relación entre el hombre y la divinidad. [. . .] 2º Folklórico-supersticioso (un solo aspecto, limitadísimo, del folklore general): germen o descomposición del sentido religioso. [. . .] 3º Político: la forma literaria establece una liga o pacto de servicios entre los hombres y las tribus. (XV, 481)

Si se analizan los postulados del manifiesto por un “Teatro pánico”,³² lanzado en 1965, por Fernando Arrabal, Alexandro Jodorowsky y Topor, así como sus características de ritual ceremonial de la confusión para llegar a la liberación orgiástica de los instintos que termina en la “fiesta pánica”, se verá cuánto le deben esos postulados al *Canto del Halibut*, escrito por Reyes treinta y siete años antes. A la fase a) ceremonial, según Reyes, le sigue la fase b) de “celebración o fiesta” antes de llegar a la c) de “Diversión o esparcimiento. Intención estética pura. La literatura como placer, según hoy se entiende; como un fin en sí misma.” (XV, 482)

Curiosamente el número de once divisiones analíticas en que Reyes fracciona su “Comentario”, coincide con el de las perspectivas metodológicas de la crítica literaria. Y si no, véase cómo, en 1984, Enrique Anderson Imbert señala los once acercamientos analíticos en *La crítica literaria: sus métodos y problemas*: 1 y 2) Los métodos histórico y sociológico, páginas 42 y siguientes; 3) el método lingüístico (52+); 4) el método psicológico (54+); 5) el temático (62+); 6) el formalista (71+); 7) el estilístico (80+); 8) el de la teoría de la recepción, al que titula de la re-creación del lector (87+); 9) el dogmático (90+); 10) el impresionista (92+) y 11) el revisionista (94+).

¿Coincidencia? O más bien: intención precisa de establecer un vínculo entre origen ceremonial, poesía, es-

pectáculo, narración y ensayo crítico. Así pues, cada inciso del “Comentario” lleva un enunciado en letra cursiva que revela la naturaleza crítica de lo que va a analizar del “Canto...” Vale la pena citar textualmente el primer inciso del “Comentario” que constituye el análisis del poema, para comprender el mecanismo organizador de las ideas, que aunque describe al poema ya creado, parece, en realidad, representar el proceso previo a la escritura del propio poema. Su “Comentario” descubre una voluntad en Reyes de ofrecer un texto anfibia que fuera ritual religioso tal como el que debió dar origen al arte antes de que se dividiera en especialidades genéricas, durante las primeras épocas del desarrollo cultural tribal:

I. El género confuso. *Narración poética de un suceso heroico, alguna emancipación nacional, costumbres rituales y orgiásticas de una raza vetusta y desaparecida, moradores de playas después sumergidas por cualquier catástrofe terrestre. Epopeya que se ha dado en llamar “atávica” por ser resultado, más que de un propósito consciente, de una perpetuación inconsciente, precipitación de tradiciones, visiones étnicas, emociones folklóricas fijadas en los nervios de un pueblo, acaso por amontonamiento hereditario, y reveladas de repente por un poético estallido de salto atrás.* (307)

Se aprecia en ese inciso, que su primera preocupación analítica es establecer un género sin fronteras genéricas. Y esto es exactamente lo que se pone de manifiesto a través del análisis de todos sus textos de ficción: una preocupación por modelizar el origen de la literatura, burlando así los límites genéricos carcelarios. De ahí, su ensamble anfibia de géneros literarios, y de subgéneros dramáticos, narrativos y ensayísticos.

Las otras subdivisiones analizan humorísticamente cada uno de los aspectos del “Canto...”:

II. Lugar y época. ¿Cuándo, dónde aconteció el episodio? La escuela histórica se empeñó en situarlo en una Batavia inmemorial, isla de Holanda, o fantástica, como la Pancaya de Evhemero, alegando que, por corrupción oral, se llegó a decir “atávica” donde debió decirse “batávica”, o canción heroica de los bátavos. (307-08)

El inciso plantea así una hipótesis sobre el lugar y la época del episodio que “narra” el “Canto...”, sin embargo, añade enseguida la controversia “académica” para poner en duda la hipótesis propuesta sobre el lugar y la fecha del episodio:

Pero esta hipótesis está ya mandada retirar. El pueblo que preservó este poema ignora sus orígenes y, prácticamente, su significado. Se supone que fue revelado por “aura”, inspiración o regüeldo de la subconsciencia colectiva. Tal vez el episodio carezca de realidad histórica o sea un resumen de hechos dispersos. No es dable atribuirle escenario determinado. (308)

Lo que Reyes está “inventando” aquí es un tipo de “Narrador” que los cuentistas y novelistas latinoamericanos posteriores, desde el sobrerrealismo hasta la posmodernidad, han puesto en circulación profusamente: el “narrador engañoso”.

El “Comentario” continúa metodológicamente, esta vez estudiando en su inciso tercero la “Naturaleza del episodio”. Por supuesto, afirma que el asunto es incierto y se pregunta de qué se trata el asunto y de quiénes cuenta

lo que cuenta, a lo largo de esos “singulares versículos”. En la sola mención de la palabra “versículo”, hay todo un trasfondo referencial, por su evocación directa de la Biblia, de la que, como del “*Canto del Halibut*”, poco se sabe de su origen “atávico”.

III. ...Sólo sabemos que es un canto épico, aunque el género atávico ha dejado también ilustres manifestaciones, harto conocidas hoy día, en los órdenes líricos, idílicos, elegíacos, pastorales, etc. Pero el género atávico descubre sus rasgos con mayor relieve en la épica, por lo mismo que aquí parece presentar hechos vividos, prevividos, postvividos o subvividos. (308)

Esta referencia hexagética lo lleva a relacionar el canto con la épica, y la sistematización metodológica lo obliga enseguida a definir la naturaleza del héroe épico del episodio representado en el “*Canto...*”, y es ahí donde la jitanjáfora cobra una dimensión simbólica, al tratar de explicar la imposibilidad de aprehender su naturaleza:

IV. El héroe desconocido. El héroe, el halibut, es también un tanto enigmático. En verdad, hay dos héroes, o un héroe y un coro con dignidad de personaje activo y colectivo: el halibut y un pueblo de negros que comulga con sus despojos, se emancipa y redime tras de someterlo al sparagmós o despedazamiento dionisiaco. (308)

Véase así cómo va tomando forma la visión nietzscheana del nacimiento de la tragedia, como fruto del sueño del sátiro que desea convertirse en figura apolínea, combinada con la estrategia poética esquiliana de entresacar del coro dionisiaco al protagonista que habría de dialogar con él, para convertir el ritual, en el gé-

nero poético de la *tragoedia*. Y así como se muestran en su forma inicial los géneros literarios confundiendo unos con otros, así Reyes describe al *halibut*, con una forma que siempre parece otra o que es susceptible de ser de distintas sustancias o que posee diferentes funciones:

El coro no ofrece problema. Pero ¿y el halibut? Por veces parece un aparato de música, un bigarro transformado en trompa marina, una lámpara, un astro, un utensilio de uso más o menos lúbrico, un instrumento de tortura, una flor venenosa, un manjar, un licor sin duda aguardentoso y embriagador, una hostia sacra, un tótem, una parte del cuerpo consagrada por el ritual erótico, un elemento del paisaje, una atmósfera, un estado de ánimo. Hacia el final del poema, el héroe se ha personalizado en un ser. (308)

Puede verse en ese “análisis” del canto, una interpretación libre, libérrima, de la tesis de Nietzsche sobre cómo nace el héroe trágico, por extracción y transformación del coro de sátiros, planteada por el filósofo alemán en *El origen de la tragedia*, en donde explica las nociones de carne y espíritu, instinto y razón, a través del coro: Dionisos, y el héroe trágico: Apolo, que da a la tragedia sus dos entidades: coro dionisiaco (carne-orgía) de cuyo ensueño nace el personaje trágico (espíritu-purificación). Así, en el *Canto del Halibut*, el coro de negros es representación del coro de sátiros del teatro griego, con todas sus nociones orgiásticas: la del atávico ritual del banquete totémico practicado por diferentes pueblos cuya religión los obliga a sacrificar al Dios, para introyectarlo. Ejemplos: el corazón extraído en la piedra azteca de los sacrificios que era alimento sagrado; el pan y el vino, en la misa católica, que es cuerpo y san-

gre de Cristo y que redime los pecados cometidos por quien los ingiere, etc. Si el estudio de este tema lo trató Reyes tan eruditamente, además de en sus “*Apuntes...*” en varios de sus ensayos más notables, como el de “Las tres *Electras* del teatro ateniense” o su “Breve noticia” y su “Comentario” sobre *Ifigenia cruel*, en este estudio de “ficción crítica” él desecha toda solemnidad, pero no la erudición, ya que constantemente, a lo largo del “Comentario”, va intertextualizando sus fuentes, siempre en un juego malabar en el que el humor y la ironía alternan con el dato erudito disfrazado de ficción, y la ficción disfrazada de dato erudito.

Todo el inciso cuarto literariamente es un “género confuso”, esto es, entre ensayo teórico sobre la visión nietzscheana del origen de la tragedia y la ficción creativa humorística de un Reyes malabarista que manipula las ideas más solemnes y respetables para crear un divertimento.

El inciso quinto que correspondería al “método temático”, trata sobre el asunto del “*Canto...*”, y en él hay no sólo huellas de sus trabajos “serios” sobre la tragedia clásica, sino referencias irónicas contextuales sobre la vida nacional mexicana:

V. El vago asunto. Hasta donde puede colegirse, se cuenta la historia de una tribu primitiva o bien decadente, sensual, sangrienta, voluptuosa, refinada y cruel que suele embriagarse junto al mar en alguna celebración mágica o fiesta mística, y luego da muerte a un dios para incorporárselo por manducación o bebida, y bajo cuyo poder se retuerce en éxtasis y espasmos, para acabar en alaridos de libertad. (308-09)

Hasta ahí las alusiones al ritual del sacrificio azteca, pero enseguida, se advierte que la alusión no es tan lejana en el tiempo como parecía, esto es, vuelve a engañar al lector, con una evocación que parece prehispánica, pero que es más contemporánea, cuando da fin el poema, con la didascalía de la “Libertad”:

En la orillita del mar flordelicado
negros altivos matando a Halibut.
En la orillita del mar flordelicado,
¡La Independencia del Negro Halibut! (307)

Dísticos que son analizados por Reyes en el “Comentario” de *El vago asunto*, con un referente preciso, de carácter político.

El final viene a ser un balandro de independencia, un 16 de Septiembre irreal y crepuscular. La gemebunda raza marítima afirma su autonomía devorando al Antiguo Régimen. Las mesnadas iracundas parecen clamar: “¡Sufragio efectivo: no reelección!” Y se oyen los tumbos del mar, o se adivinan. (309)

Así, el ritual de los devorantes totémicos se convierte en un ritual de los devorantes políticos: derrocamiento de la Colonia española, primero; derrocamiento del Régimen “Antiguo” de Porfirio Díaz, para arribar después al rito sexenal que confirma el lema revolucionario “¡Sufragio efectivo...!” con retumbos de ironía.

El siguiente inciso juguetea con las nociones de la raza y, podría decirse, utilizando la terminología lingüística de Greimas, del sociolecto del habla popular mexicana:

VI. Consideraciones antropológicas. *Se dice “negros”. Es dudoso que esta denominación corresponda a un tipo étnico definido. Parece una traducción sonambúlica de la barbarie, del primitivismo tal vez, o de la crueldad voluptuosa. O se dijo “negros” por “morenos”, como hacen los argentinos. El lenguaje sintético de la poesía lleva a los extremos. O es una denominación cariñosa, así como quien exclama: “¡Mi negra!” por “¡Oh dama de mis pensamientos!” Hasta aquí las actuales investigaciones. (309)*

En un tono siempre de “ensayo paródico”, lo que se destaca de esta supuesta consideración antropológica, es el comentario sobre la diferencia de perspectiva que puede plantearse con respecto al color de la piel. Esto es, si en el inciso quinto Reyes apunta hacia un tema político, en el sexto su ojo crítico apunta hacia un tema racial que se relaciona con una realidad mágica que está anticipando a un Carpentier y a su concepto de lo “real maravilloso”³³. Sin embargo, conociendo la relación que hay siempre entre la escritura de Reyes y sus lecturas del momento, y siguiendo la idea que anota en su ensayo Manuel Ulacia, es probable que Reyes conociera el *Manifiesto Antropófago* brasileño que acababa de publicar Oswald de Andrade en el primer número de la *Revista de Antropofagia*,³⁴ cuyo origen atribuye Ulacia al *Manifeste Cannibal* de Francis Picabia y toda la vanguardia francesa que tomó el nombre del “negrismo”, lo que da a este inciso un carácter de ironía sobre las vanguardias de la época, y esto se demuestra también en esa transformación que, por artes mágicas del “crítico”, el héroe supuestamente “épico” de la “epopeya atávica” va a transformarse en un héroe marginal vanguardista.

En el siguiente inciso comenta otro aspecto: el de la

“literariedad”, al describir irónicamente la estructura del “Canto...”:

VII. Reflexiones estilísticas. Siete estrofas o laisses de cuatro dísticos cada una, caracterizados éstos por la rígida simetría del fraseo. Métrica no registrada en los reglamentos aduaneros. Recurrencia léxica, reiteración encaminada a provocar sonambulismo. El primer verso de cada dístico se repite hasta el aturdimiento. Estética del Rimbaud Ebrio y del Suprarrealismo Soluble. El verso reiterado crea un marco para el movimiento del poema, un fondo marino sobre el cual resalta el cordón de negros, con lejanas circunflexiones de olas. El verso reiterado es un friso. Si la repetición recayera sobre el segundo verso del dístico, lo llamaríamos letanía. “En la orillita del mar flordelicado” de aquí fluye todo el poema, como de una fresca banda azul que escurre y destiñe sobre una pared inmensa. (309)

Puede apreciarse cómo el juego estilístico se desliza siempre por el cauce de la ironía, al evocar la estética suprarrealista precisamente a través de una serie de metáforas suprarrealistas ensartadas como los hilos de ese estribillo que fluye “como una banda azul que escurre y destiñe sobre una pared inmensa.” También muestra su erudición y su intención renovadora al confesar su voluntaria negativa de seguir la fórmula tradicional de la letanía, haciendo que ese estribillo fuera el primer verso del dístico y no el segundo.

El siguiente inciso lo dedica a detallar los elementos lingüísticos del estribillo y su primer vocablo en diminutivo con un tono que borra la frontera entre lo doctoral y lo jocoso:

VIII. Elementos del friso: a) *“Orillita” es diminutivo perverso, putrefacción oriental, cosquilla y tortura chinesca, puñal en miniatura, juguete de la Nao de China, flor japonesa, opio, cocó y qué sé yo. “Orillita” punza y taladra, hace un rechinado de sierra. A la vez, purifica los contornos nítidamente, como un buen dibujo lineal, y crea un contraste paradójico y cristalino con la emanación sofocante y embriagadora del episodio. (309-10)*

En la segunda parte del inciso, pasa a analizar la jitanjáfora “flordelicado” con comentarios metaliterarios, como la referencia al modernismo:

b) *“Flordelicado.” Hemos hablado de olas circunflejas. ¿Olas en figura de flor de lis? ¿“Flordelisado” como el “camarín” de Efrén Rebolledo? ¿Modernismo ya? ¿Delicada flor de lis? ¿Motivo de un muro cretense, lo que nos llevaría muy lejos? Todo puede ser. “Delicado” es adjetivo exhausto, gastado al uso. “Flordelicado” vale mil veces más. (310)*

En su descripción de la jitanjáfora, crea imágenes tan lúdicas como aquella donde dice que la palabra “estaba en la mente de Dios esperando que la nombraran.” De hecho, lo que parece estar describiendo es precisamente la naturaleza de sus textos de ficción, a los que he llamado “anfibios” por ese “equívoco”, “contagio”, “cruce”, “secreteo entre varias ideas” que él menciona al describir su invención:

Equívoco, calambre mental, contagio entre dos o tres palabras, cruce léxico, secreteo entre varias ideas. Completa ecuación verbal, ella estaba en la mente de Dios esperando que la nombraran.

O cayó de la Divina Corona, como en la Cábala los signos hebreos de la escritura. (310)

¿No habrá de nacer de esa definición de jitanjáfora, todo un capítulo (el 68) de Julio Cortázar, en una *Rayuela* que aparecerá hasta 1963? treinta y cinco años después!³⁵

El siguiente inciso se dirige a otro aspecto que la crítica literaria ha empleado por mucho tiempo, la investigación psicológica de los autores, a través de su literatura. Este inciso tiene relación con la información bibliográfica que aparece bajo el título del “Canto...” y de su definición genérica: al señalar que se trata del “Cuaderno primero de la Bibliotheca Hipoglossia”. Hay que recordar aquí que “gloso” es el nervio que está bajo la lengua, de donde se derivan los lexemas “glosar” del nervio, y “lingüística” de la “lengua”. Así, el dato de la localización es una propuesta para llevar al lector a realizar una exégesis sublingüística. Y en este inciso, la hipótesis interpretativa del “Canto...” parodia las interpretaciones exegético-psicoanalíticas que la crítica literaria psicologista suele llegar a realizar cuando busca y rebusca, bajo el texto lingüístico, un subtexto psicológico que, en ocasiones, conduce a hipótesis descabelladas sobre el proceso de la creación literaria de un autor:

IX.— Hipótesis psicoanalítica. Hay un punto de vista audaz, y no podemos disimularlo. El poema, según esto, no sería un poema antiguo, sino un vuelco de atavismo, un hundirse hacia el pasado profundo, un tragarse a sí mismo acontecido en la mente de algún falsificador moderno. X—que así conviene llamarlo— viajaba entre Nueva York e Inglaterra en un barco de la Lamport &

Holt. Le servían a bordo, con desesperante frecuencia, ese pescado norteamericano, pegajoso e insípido, que es el hipogloso (el halibut)... (310)

Aquí Reyes confiesa cómo el nombre de ese pez se “introyectó” en la mente de un supuesto personaje “X” (que puede deducirse que es él mismo) hasta volver a la superficie transformado en jitanjáfora y en héroe protagonista del *Poema atávico* que se supone se halla en el “Cuaderno Primero” de la *Bibliotheca Hipoglossia* bajo el nombre de *Canto del Halibut*:

X entraba en un raro trance a la hora de las comidas. Nada recuerda. Sus compañeros de viaje lo han revelado a los investigadores, entre muchas reticencias y no escasos melindres. La palabra de la minuta, leída al descuido, se le encaminó a X por los estratos del alma hasta el yo profundo y hasta el “ello”, a modo de virus filtrable. Y un día salió a flor de labios en un poema que admiramos, convertida en el propio nombre de nuestro Héroe Desconocido. Y es evidente que el halibut del poema tiene, en efecto, un no sé qué de pescado, un aroma entre repugnante y atractivo de fauna marítima, ambivalencia característica de todas las emociones sagradas, que incitan y rechazan, seducen y aterrorizan. (310)

El análisis “psicoanalítico” continúa en ese tono hasta desembocar en la referencia de ese plagio “al revés” de un poeta moderno que toma el nombre de uno antiguo, a modo también de “cruce” de identidades:

Ahora bien, aún admitiendo esta hipótesis tan desconcertante en apariencia (y que parece corroborada por el hemistiquio de la estrofa IV: “imétele al halibut!”), forma dialectal sólo conocida

hasta hoy en un pueblo contemporáneo), queda la posibilidad de que el falsificador moderno haya recogido en sus inspiraciones, de modo más o menos consciente –pues no es de desecharse del todo el caso de la iluminación y del salto atrás– algunos elementos de una tradición vetusta y casi perdida. No sería la primera vez que MacPherson sorprende al mundo con los cantos de Ossian. (311)

La alusión de Reyes al controvertido James MacPherson por sus supuestamente traducidos cantos de un poeta de la antigüedad galesa, Ossian, tiene la función de enfatizar el carácter engañoso de la creación y de la crítica, al relativizar todo tipo de originalidad. El mismo, como escritor de ficción, y como ensayista, partió muchas veces de textos ajenos creando palimpsestos –como el de su drama-*nouvelle*: *Los tres tesoros*–, que son elaboraciones nuevas de textos antiguos.

Reyes no podía dejar de comentar lo que para él siempre fueron motivos de preocupación: los *problemas de edición*. El décimo inciso lo dedica a ellos, pero no desde el punto de vista del autor que va a ver editada su obra, sino del editor que se enfrenta a un manuscrito “confuso” que mucho se asemeja al problema del poeta en trance de escribir un poema que merodea en su mente, como él mismo sugiere al mencionar el *Cantar de los cantares*. El poeta manipula mentalmente un caudal de ideas confusas que buscan las palabras exactas que lo concreten. Si se leen las palabras de Reyes sobre los problemas de edición, como los problemas del poeta, el texto cobra un nuevo sentido:

X. Problemas de edición. *El poema no se presentó de una vez en su orden lógico, sino en estado fragmentario y disperso. Los*

eruditos han tenido que recomponerlo y organizarlo, cambiar los versos de lugar como lo hacía Renan para el Cantar de los Cantares, y defenderse contra la tentación de las supresiones o interpolaciones, tentación que ya padecieron los diaskevasas homéricos en la Atenas de los Pisistrátidas. Poco a poco, el rompecabezas llegó a su arquitectura probable. Singularmente, los dísticos de los versos 7 a 10, 13, 15, 20 y 34 cambiaron varias veces de sitio, como lo apreciará quien consulte los Mss. fundamentales del poema. (311)

Puede apreciarse cómo la descripción del acto organizativo del editor, podría ser el relato de los pasos que el propio Reyes fue siguiendo al elaborar la escritura misma del poema, al que dividió en siete, como los siete días de la Creación:

En su forma actual, que los gramáticos futuros sin duda rectificarán todavía, el poema resulta bastante legible, dividido en sus siete estrofas, a las que los editores han puesto títulos o indicaciones entre paréntesis para facilitar la comprensión del texto. Es innegable que hubo algunos parpadeos o eclipses, y es lamentable la omisión o pérdida de un dístico en la estrofa VI, que rompe la ley de la simetría, y por cierto interrumpe el sentido en un momento bastante escabroso, dando lugar a feas sospechas. (311-12)

¿Cuáles podían ser esas “feas sospechas”? Al leer el “Canto del Halibut” parece evidente, por la referencia que hay a la cruz, en el verso anterior, que los dísticos faltantes se refieren a la Crucifixión de Jesucristo:

En la orillita del mar flordelicado,
sangre de negros, puñal de halibut.

En la orillita del mar flordelicado,
aspas de negros en cruz de halibut.

En la orillita del mar flordelicado.
cierran los negros la rosca en halibut.

.....*

..... (307)

Sobre el asterisco ya se señaló que contiene la segunda nota del editor donde se lamenta del faltante de los dos versos en “todos los manuscritos colacionados” –adviértase la alusión al atavismo, por cuanto uno de los sentidos de “colacionado” es el de la manifestación que hace un heredero legítimo de los bienes que recibió; y la referencialidad religiosa por cuanto “colación” es el alimento ligero que permite la iglesia católica en días de ayuno ritual–. Otro término que conlleva referencia signífica cristiana es el de “rosca” del dístico donde se interrumpe la estrofa. Este vocablo podría aludir a dos referencias signíficas pertinentes: “Rosca de Reyes” se le llama al pan que se come para celebrar cada 6 de enero la llegada de los Reyes Magos ante el niño Jesús, para obsequiarle sus dones. Esto incide en el tema ritual al recalcar el aspecto del banquete totémico. La otra alusión simbólica es por la forma de “corona” de la rosca de Reyes, que puede asociarse con la corona de espinas con la que los fariseos coronan a Jesucristo para burlarse de su realeza divina, antes de su crucifixión.

En el último inciso, el “Comentario” de Reyes aborda el futuro que le espera al poema del “*Canto del Halibut.*” En él, Reyes ironiza sobre la ambición de trascendencia del poeta que sueña con que su poema no sólo le dé renombre y fama sino que siga su propio camino:

XI. Consideraciones finales. Con ser un residuo del pasado, el poema parece destinado a un gran porvenir. Nada diremos del presente porque, como todo el mundo lo sabe, el presente no es un tiempo de la conjugación poética. El fenómeno poético corresponde siempre a un pasado o a un porvenir, reales o imaginarios. El presente nunca es poesía, sólo acción.

El porvenir reservado al poema que aquí estudiamos es realmente incalculable. El Canto del Halibut es un poema todavía vivo y en constante transformación. Prende en el lector como un contagio, lo arrastra en su ritmo y en su fluencia verbal, y ofrece a la vez un molde fijo, tan fácil de aprovechar que todos nos sentimos bardos, todos inclinados a seguir añadiendo estrofas por nuestra cuenta; cristal donde todavía pueden tallarse nuevas facetas, fórmula abierta de la celulosa que puede acrecerse incesantemente en perspectiva indefinida. (312)

Reyes ofrece aquí una anticipación de teorías críticas tales como las de la Recepción y la Representación (*Performance*) que involucran al lector como co-autor que cierra el círculo de la creación artística. Y sigue exponiendo cómo la obra de arte va a trascender la obra y al individuo mismo que la recibe para instalarse en la sociedad.

El elemento ya coagulado del poema, el verso fijo, el friso, deja el hueco para nuevos elementos líquidos y cambiantes. Y así, el Canto del Halibut apenas parece un punto de arranque para muchos de-

sarrollos posibles. Todos guardamos algunas especies halibutianas en el fondo del alma, que se desatarían en versos a la más leve provocación, como una improvisada selva de ritmos. (312)

Continúa así la descripción de todas las consecuencias que derivarán del poema, el cual provocará la creación de instituciones, asociaciones, clubes, academias y ¿por qué no? hasta partidos políticos:

Pronto, para entregarse a este saludable ejercicio (kátharsis del filósofo griego: lo que se expresa ha dejado de padecerse), se ha creado una sociedad poética, el Club del Halibut, cuyos miembros trabajan en colaboración; aunque no faltan las disidencias, los bandos, como siempre acontece. Unos reclaman la mayor libertad para seguir pescando nuevos versos en los lodaceros del subconsciente, pues el Halibut es un pez que desova siempre en el fango, y los adeptos de esta escuela representan algo como la extrema izquierda del Club. En cambio, otros —la extrema derecha, a la cual pertenece la edición aquí presentada—, buscan precisamente la aproximación al arquetipo, al poema escrito y creado ya de toda eternidad en el seno de las Normas. (313)

Por supuesto, dentro de ese magma de “ráfagas eléctricas, o cósmicas,” no faltarán los que pretendan explotar y apropiarse del halibut ajeno: “No conviene que en torno al canto se consienta una flora parasitaria y caprichosa” (313), dice Reyes, que hace pensar en esos pescadores que nunca han pescado nada, pero siguen llamándose pescadores.

Pero los derechistas, en la aplicación social de sus principios, han llegado a la exageración. El Club ha sido, en el origen, algo

como un club deportivo y juvenil, un club de regatas instalado en alguna playa, y ahora pretende estúpidamente transformarse en una ponderosa Academia del Halibut, lo que pronto conducirá a la anquilosis. Nosotros, como editores, hemos tenido que adoptar provisionalmente el punto de vista de las derechas, a fin de ofrecer un texto preciso. Pero nuestras íntimas simpatías se inclinan a un izquierdismo mesurado, lo que se ha llamado de tiempo a esta parte el Frente Popular del Halibutismo. (313)

Reyes no sólo está criticando con esta parodia a las instituciones académicas que quieren prefijar normas e ideologías sobre la poesía, también está expresando que la poesía nace, como la tragedia, de un coro dionisiaco que vincula al ser actual con el más legendario pasado primitivo. Esto es, el comentario responde a la tesis que Nietzsche proponía: el sueño (el poema es un sueño) del coro de sátiros dionisiacos (los “negros del Halibut”) que engendra al ser apolíneo (Adán).

Si Reyes está situando al poema en el lodo, es porque éste representa el paso intermedio (el sueño apolíneo) entre lo dionisiaco y el Ser creado. Y esto lo expresa a través de los sinónimos aparentes con que designa a la tierra mojada: fango, lodo y barro. Él emplea este distingo lingüístico para marcar la diferencia de interpretación semántica. El “fango” representa lo dionisiaco, la carne, la orgía; el “lodo” en cambio, el sueño, el subconsciente, la sustancia imponderable que brinda sus materiales al poeta; y el barro, lo apolíneo, la materia del poema mismo, ya cumplido: el Ser poético que ha nacido, de ahí su paralelo adánico, como producto acabado de la Creación.

Presentimos, en efecto, que, cuando hayamos logrado sacar de los mantos profundos –pozos petrolíferos insondables– millones y millones de versos, la sustancia infinita del Halibut expresará todos los anhelos humanos de todas las humanidades posibles de ayer, de hoy y de mañana. El ser del hombre está todo contenido, construido, en la sustancia del Halibut. Cada uno de nosotros es tan sólo una pequeña cristalización, un diminuto y pasajero equilibrio del Halibut, de Panhalibut de la Creación. El Canto del Halibut, leído atentamente despide ese tufillo inconfundible, ese olor de barro original, de légamo bíblico, en que el padre Adán fue modelado. (313)

Esta solución final, que identifica al “Halibut” con el poema y al poema con el poeta mismo, tiene una relación intertextual, si no por la tesis, sí por la preocupación metapoética, con *Muerte sin fin* que José Gorostiza habrá de escribir poco más de una década después (1939). En ambos textos hay un regreso al origen de lo primitivo, a la génesis de la especie humana, que se vincula con la génesis del poema. En ambos, se manifiesta la preocupación por “la tragedia griega”. En *Muerte sin fin*, a través de su estructura eslabonaria, en Reyes, a través de su propuesta teórica. En ambos, la simbiosis entre poeta y poema se expresa simbólicamente. En Reyes, se ha visto, cómo a través de la transformación de la materia, el “Halibut” convertido en barro, crea al poeta; en Gorostiza, igualmente, el agua se representa como manifestación del espíritu y la tierra, como manifestación de la carne o cuerpo, que se conjugan para erguirse como un ser que habrá de ser el poeta mismo:

*agua fofa, mordiente, que se tira,
ay, incapaz de cohesión al suelo!
en donde el brusco andar de la criatura
amortigua su enojo
se redondea
como una cifra generosa,
se pone en pie, veraz, como una estatua. (Gorostiza 110)*

Antes de resumir, importa conocer el comentario que hizo José Luis Martínez en la “Introducción” al volumen XXIII, donde se incluye el libro “Árbol de pólvora” que contiene el *Canto del Halibut*. Libro que, como informa Martínez, tuvo una primera “edición privada sin nombre de casa editorial” (15), en 1953:

El “Canto de (sic) Halibut, epopeya atávica” (1928), que cierra Árbol de pólvora, es una broma literaria. Lo importante aquí no es el intencionadamente lamentable poema “atávico” sino el extenso comentario que le sigue, escrito con la mayor formalidad académica, como para mostrar que es posible disertar, sobre nada, con toda suerte de consideraciones eruditas y técnicas. (15)

Lo que puede deducirse de ese comentario es que Martínez no le dio importancia al texto, cuando se trataba no sólo de un ejercicio de ingenio académico erudito, como lo hace aparecer, sino de la configuración de un nuevo género literario, anticipador de vanguardias literarias.

En resumen, en el “*Canto del Halibut*”, bajo la apariencia de un texto paródico de divertimento, lúdico e irónico, Reyes ofrece una visión crítica seria de muy variados aspectos, ya que señala problemas de orden religioso-

ritual, político, lingüístico, de arte poética, de raza, de estilística, de filosofía, y mucho más. Su “Comentario” crítico sobre el poema es como una versión irónico-paródica de sus estudios sobre la tragedia griega, hechos tanto en sus “*Cuestiones estéticas*” que dan principio al primer volumen de sus *Obras completas*... como en sus “Comentarios a *Ifigenia cruel*” o sobre cuestiones ético-sociales, tales como las que categoriza en su “Teoría de la sanción” que da fin al último volumen de sus obras completas. Aunque en ciertos casos pudiera haber habido una alimentación recíproca entre Reyes y ciertas corrientes literarias que se producían simultáneamente a su escritura, tales como el *creacionismo* de Huidobro, y el *surrelisme* de Breton, los recursos novedosos del *Canto del Halibut* hacen que Reyes marque caminos a numerosos movimientos, corrientes y escuelas literarias que habrán de proliferar después en América y en la propia Europa, bajo diferentes etiquetas, tales como: el teatro de la crueldad que Artaud delinearé en *El teatro y su doble*, en 1938; el estilo que Carpentier denominará “real maravilloso”, en 1949; el “boom” entre el que destaca la *Rayuela* de Cortázar, en 1963; en un *Teatro pánico* que habría de ser propuesto por Arrabal y Jodorowsky, en 1965, y el realismo mágico de un García Márquez que estaba apenas naciendo ese mismo año de 1928 y que en el 67 sorprendería al mundo con sus *Cien años de soledad*, sin omitir a autores de la *posmodernidad* de diversas nacionalidades, que buscan, entre otras cosas, revalorar lo primitivo, lo primigenio, lo masivo. Las anticipaciones de teorías críticas, de vanguardias estilísticas, así como de muchos textos de cuentistas, novelistas, poetas y dramaturgos posteriores a él, se produce así, merced a un

encuentro entre el poeta-dramaturgo-cuentista Reyes, con el ensayista-erudito-humanista Reyes, y es de ese encuentro consigo mismo que nació este texto revelador que prueba que se puede hacer arte y crítica con erudición y sin solemnidad, con profundidad y con humor. Y éste es un ejemplo más de Reyes, no fácil de seguir.

CAPÍTULO III

EL MIMODRAMA - PARÁFRASIS NARRADA (CON DOS MODALIDADES)

PRIMERA MODALIDAD: *Mimodrama – paráfrasis narrada metatextual*

El fraile converso (1913)³⁶

El *fraile converso*, escrito por Reyes en 1913, y al que definió paradójicamente “diálogo mudo”, es el primer texto en la categoría de *mimodrama – paráfrasis narrada*. Las funciones literarias que Reyes utiliza y que lo hacen anfibio son: la narrativa, en cuanto a ofrecer el relato de una acción, y la dramática, en que ese relato, a modo de didascalia, tiene por objeto convertirlo en acción presente, lo que hace que la pantomima opere como la función dramática, aun cuando Reyes deseche la condición verbal del diálogo y entregue la acción en forma puramente mímica, lo que concuerda con su descripción de un drama en sus *Apuntes para una teoría literaria*³⁷:

1) *Drama es el hecho literario que se figura en personajes de acción presente, que se representa, se mima.* (451)

Se ha dicho en el capítulo I, que *El fraile converso* parte del punto en que termina el texto dramático *Medida por medida*, de Shakespeare, para crear una pantomima con personajes del imaginario ajeno, por lo que puede describirse como una paráfrasis mímica metatextual. Sin embargo, si bien los personajes fueron concebidos por el dramaturgo inglés, al introducirlos Reyes en su mimodrama, estos ejecutan acciones que son producto de su propio imaginario. Esta estrategia anfibia puede entenderse si se repasan sus conceptos teóricos, como el descrito en sus *Apuntes para una teoría literaria*:

...en el teatro de varios personajes, el diálogo o comercio entre ellos es un elemento condicionado, aconsejado por el carácter de la obra. Sin diálogo no puede haber teatro de varios personajes (en el tipo general o corriente, ya se sabe); y monólogos puede o no haberlos en este tipo de teatro. Pero ¿qué ley impide la transmutación de los valores? (OCAR, 442)

Lo que hace precisamente Reyes no sólo en éste, sino en todos estos textos dramático-anfibios, es una transmutación de valores. Para Reyes, los elementos funcionales son elementos condicionados que el autor acepta, cambia, intercambia o rechaza. En el caso de *El fraile converso*, Reyes rechaza el elemento del diálogo, para convertir la comunicación dramática verbal, en comunicación mímica.

Reyes escribe este texto en 1913 y lo publica en libro, por primera vez, con el subtítulo de *Diálogo mudo*, en *El plano oblicuo*, en octubre de 1920. El texto dramático llena apenas cuatro páginas (83 a 86). De hecho, la pantomima al llevarse a escena, sería el producto del

texto narrativo, puesto que, a modo de didascalias, se va relatando lo que ocurre en la escena, al momento de terminar la obra de Shakespeare.

Otro elemento importante de su anfibilogía, es la del elemento de meta-poética inserto en el texto. Desde las primeras líneas, Reyes ofrece sus preocupaciones teóricas acerca del *Arte poética* de Aristóteles:

*Acaba de caer el telón sobre un mundo maravilloso. El público discute a Shakespeare, a la luz de las unidades dramáticas.*³⁸

La alusión a las *unidades dramáticas* despierta el interés del lector por una revisión teórica de las unidades dramáticas clásicas, dado que Shakespeare no las respetó, como puede colegirse al ver cómo en su obra *Medida por medida*, la acción no es una sola, ni ocurre en un mismo lugar, ni en un sólo día, cuando en cambio, su texto de *El fraile converso* sí las respeta, puesto que se trata de una sola acción, la del fraile con respecto a su relación con Bernardino, que sucede en un solo lugar y en un día. De modo que, en una sola línea Reyes está planteando una preocupación meta-poética, que va reforzando a lo largo del breve relato didascálico:

Fray Pedro, como todo hombre limitado, tiene alma guerrera: mientras conduce a Bernardino por la soledad de los barrios, jura y perjura; maldice de los autores que dejan sus dramas a medio hacer; reniega de los puntos suspensivos, abomina de la lentitud o negligencia del comediógrafo que llega a un quinto acto dejándole al pobre fraile aquella prenda en las manos... (83 «55»)

Reyes, en este párrafo da la clave del mensaje que desea comunicar con este mimodrama. Si se deja abierta la acción de los personajes al final de un drama, el destinatario tiene la libertad de completarla dejando que el personaje ejerza su libre albedrío. El texto resume enseguida la situación que Shakespeare dejó en su última escena:

Claudio está dispuesto a reparar el honor de la que había ultrajado. Mariana se apresta a ser feliz. Ángelo, a amarla, arrepentido. Escalo espera que el Duque sepa recompensar sus servicios. El Preboste confía en que se le dé un puesto más digno de su discreción. Isabel y el Duque se enamoran, pasados ya los sobresaltos de aquella, y hecha ya por éste la famosa justicia. Lucio pasa por casarse, a condición de no ser ahorcado. [...] Fray Pedro tira penosamente del borracho Bernardino, que no se decide a seguirlo [...] “El Duque ha dicho a fray Pedro: –Religioso, lo dejo en vuestras manos, aconsejadlo.” (83-84 «55»)

Como se advierte, el único futuro que no queda resuelto con el desenlace de Shakespeare, es el del fraile en cuyas manos queda el destino del borracho Bernardino. La condición de fraile de Pedro, quien atado al cordón de su hábito lleva atado, como a un perro, al asesino borracho Bernardino, por las calles de Viena, lo hace reflexionar sobre su libre albedrío, ya que considera que ahora no es el autor Shakespeare quien le traza la acción, sino que lo ha soltado de sus manos de autor dejándole a él la responsabilidad de conducirse y de resolver sobre qué hacer con el asesino:

[Fray Pedro] piensa que el libre albedrío es lo peor, y que menos mal mientras el autor se encargaba de moverlos con invisibles hilos sobre el escenario del teatro. Pero ahora, abandonados a sí mismos, ¿qué hacer, qué hacer por esas calles de Dios? (84 «55-56»)

Bernardino coincide con fray Pedro, pero “como todo espíritu analítico, es cobarde” y en consecuencia “padece algunos delirios, teme que aún lo lleven a ahorcar” (56). Se plantea así el conflicto de caracteres entre: el alma guerrera, del fraile y el espíritu analítico de Bernardino. El fraile a pesar de ser un “hombre limitado”, ataca a Bernardino con violencia. Bernardino, por su cobardía, no lucha y se ve sometido.

El relato didascálico continúa describiendo las acciones externas y los sentimientos internos de ambos personajes. La pareja de fray Pedro y Bernardino mucho recuerda la pareja de Pozzo y su esclavo Lucky, del drama escrito cuarenta años después, por Samuel Beckett: *Esperando a Godot*, (estrenado en París en 1953). Fray Pedro, es en el mimodrama de Reyes, el dueño del Poder, ya que puede hacer de Bernardino lo que su libre albedrío le dicte. Y lo que le dicta lo lleva a asesinar a Bernardino, ni siquiera por considerarlo culpable sino porque quiere obligarlo a caminar:

Fray Pedro, tira, tira; y, al fin, acaba por estrangular a Bernardino, que cae, exánime, al suelo. (85 «56»)

Pero su poder es tanto, que lo resucita con aguardiente para volver a asesinarlo poco después:

Y algo súbito salta en su corazón: un impulso de guerrero, de

hombre que quiere reducir al hombre cuanto antes, por los pendientes y rápidos caminos de la violencia. (86 «56»)

La descripción que el relato didascálico hace del fraile y su reo, como “sombras chinescas” se emparenta también con el andar de ciego de Pozzo que vaga con su esclavo. Toda la escena va encaminada a ofrecer una imagen del ser humano en manos de un destino inmanente, incognoscible, semejante al de los personajes que Beckett crearía cuatro décadas después, aunque sin su remota esperanza de que un día se presente “Godot”.

Y el fraile se sienta en el suelo sin saber qué hacer de su albedrío, dándose cuenta de que es el borracho asesino el que ha hecho de él su catecúmeno y su converso. (86 «57»)

Este pensamiento del fraile que da el nombre al mimodrama: *El fraile converso*, es paródico, como muchos de los textos dramáticos de Reyes. En este caso, porque el término “catecúmeno” lejos de referirse a quien se está instruyendo en la fé católica, se está refiriendo a quien se está instruyendo en la violencia y en la ley “del más fuerte”; y el vocablo “converso” lo recibe no quien se “convierte” al cristianismo, sino quien dejándose llevar por el espíritu “guerrero” de su libre albedrío, se inicia en el crimen.

Este tema del “crimen” volverá a tratarlo Reyes en *Landrú*, desde otra perspectiva, aunque también paródica.

El mimodrama da fin con la aparición del propio Shakespeare, para comprobar que el final que él había ofrecido a su comedia *Medida por medida*, no era un final

verdadero, dado que había dejado inconclusa la acción de fray Pedro, y que al dejar actuar a este personaje por sí mismo, era posible que el desenlace se contrapusiera a las normas aristotélicas del género de la comedia: el final feliz.

Caído acaso de la Luna, Shakespeare, a gatas, baja, por un tejado en declive, contempla la escena; saca un compás, una brújula, una plomada, un astrolabio y otros instrumentos más insólitos. Hace cálculos sobre la pizarra del techo, y concluye que aquella es la prolongación única de las líneas que él dejó trazadas en la última escena de su comedia. (86 «57»)

Es en rigor la palabra “única” lo que remata la propuesta meta-poética del texto de Reyes, en un gesto risueño de niño travieso que en un juego lúdico se burla en cierta medida de los autores que ofrecen un desenlace incompleto y de los críticos literarios que suponen que “su” interpretación es la “única posible”.

Lo que es más, con su discurso crítico sobre ese aparente “descuido” de Shakespeare, que se contrapone a su “final feliz”, Reyes se está anticipando con esta propuesta, a las teorías críticas que surgirán posteriormente de la *Estética de la Recepción* de Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser, y de la *Desconstrucción* de Jacques Derrida y Paul de Man.

SEGUNDA MODALIDAD: *Mimodrama – paráfrasis narrada, lúdica, extraliteraria*
El escondite (1957).³⁹

El escondite, escrito por Reyes en 1957, y al que definió como “acto mudo”, al que he incluido como segunda

modalidad en la categoría de *mimodramas*. En su Introducción al volumen XXIII *Ficciones*, José Luis Martínez ni siquiera habla en particular de este texto, cuando se refiere al lugar de donde fueron extraídos los textos “picantes”. Él explica que los textos de esa sección se publicaron póstumamente en la *Revista Mexicana de Literatura* en un número dedicado a “Textos eróticos”⁴⁰, los cuales fueron seleccionados de una gaveta del archivo de Reyes, cuyo título era “El licenciado”, por lo que el Fondo de Cultura lo incluye en sus *Ficciones* precisamente dentro de una sección a la que se le dio el mismo título:

Estas páginas se recogen aquí, junto con otras más inéditas. Son cuentos y dichos verdes, algunos del folklore corriente, un soneto en respuesta a otro que le envió Salvador Novo —nótese que el de Reyes está escrito en el mes de su muerte— y anécdotas picantes. (16)

Como en *El fraile converso*, el elemento textual en este segundo ejemplo de *mimodrama*, lo constituye el relato didascálico que describe lo que ocurre en la escena, sin embargo, en este caso el motivo no parte de un texto dramático, sino de un juego infantil no escrito, sino que se realiza oralmente, de modo que en *El escondite* se mezclan anfibiamente, como funciones del drama-teatro: la escritura y el gesto, y como funciones extraliterarias: el juego y la oralidad.

Si el mimodrama *El fraile converso* sólo llenaba cuatro páginas en su primera publicación, *El escondite* es aún más breve, ya que no llega a completar las dos páginas del volumen XXIII de las *Obras completas de Alfonso Reyes*.

Entrando al análisis de *El escondite*, hay que hacer notar que en cuanto a su forma, tiene una sola coinci-

dencia con *El fraile converso*: el que se trata del relato de una acción que habrá de producir una pantomima escénica, por lo que hay la conjunción de drama-paráfrasis narrada, sin embargo, si en *El fraile converso* la otra característica de la Paráfrasis era metatextual, por tomar la acción de un drama shakespeariano, en cambio, en este mimodrama, la segunda simbiosis de la Paráfrasis es con el juego infantil de las “escondidillas”, por lo que su Paráfrasis proviene no de la literatura sino de la oralidad que parte del enunciado: “y que nos escondíamos...” . Sin embargo, este mimodrama tiene una diferencia fundamental, también de forma, no sólo con *El fraile converso*, sino con los textos anfibios restantes: el hecho singular de que dependiendo de que su destinatario: sea el lector o el público de un teatro, el *conflicto* que encierra el pequeño mimodrama pasará o no inadvertido. La forma en que se desarrolla el conflicto es tan sutil que leyéndolo como texto dramático, el lector podrá darse cuenta de dicho conflicto, pero viéndolo en escena, tal y como la acción está descrita por la voz didascálica, el conflicto no podrá ser detectado por el público del texto espectacular.

Como se ha dicho, *El escondite* lleva escrito bajo el título, la definición genérica de *Acto mudo*. Enseguida viene la lista de los personajes de la acción:

EL NIÑO PEPITO, hermano de Juanita

LA NIÑA PEPITA, hermana de Juanito

EL NIÑO JUANITO

LA NIÑA JUANITA

EL JOVENCITO DE LA CASA

LA CRIADITA INDIA (553)

A la lista de personajes, le sigue la descripción escénica, de dos habitaciones: una sala que denota ser de una familia acomodada y un cuarto pequeño lleno de armarios, uno de los cuales, por su disposición “hace un rincón propio para escondite” (553).

El desarrollo mímico es descrito separándolo como si se tratara de música, en seis movimientos. En el primero, Pepito y Pepita entran de puntillas primero a la sala buscando donde esconderse, después al cuarto pequeño, donde se esconden. En el segundo, entran Juanito y Juanita buscándolos, como parte del juego de las escondidillas, no los encuentran y salen. En el tercero, y no como parte del juego, entra la criadita india perseguida por el jovencito de la casa, “empujando a la indita” hacia adentro del cuarto de los armarios. El cuarto movimiento, lo describe Reyes sólo como un “Oscurecimiento de unos instantes.” En el quinto movimiento “El jovencito y la indita salen del cuarto de armarios y cruzan la sala riendo, abrazados.” El texto da fin con el sexto movimiento en el que:

Pepito y Pepita abandonan su escondite y pasan a la sala con caras de azoro, jadeantes. Se miran, no saben qué hacer. Pepito, de repente, se lanza sobre Pepita y quiere acariciarla. Ella lo rechaza y le aplica un par de cachetes. Siguen titubeando, contemplándose uno a otro con expresión de espanto. Al fin, se dejan caer al suelo, se sientan uno junto a otro y, abrazados, sollozan sin poder contenerse. (554).

Es evidente para el lector del texto que la sustancia del mimodrama es el tema del incesto, al advertir por la lista de los personajes que antecede al relato didascálico

que Pepito y Pepita son hermanos y que al querer imitar a los jóvenes “amantes” se dan cuenta de que no pueden hacerlo, no tanto por su edad, como por ser hermanos. Sin embargo, en el texto espectacular, el público sería incapaz de percibir el por qué del llanto de Pepito y Pepita, puesto que se quedaría sin saber que eran hermanos y tal vez sólo interpretaría el desconcierto de Pepito y Pepita al presenciar el acto amoroso del Jovencito de la casa y la Criadita india, por el descubrimiento del erotismo y tal vez por su incapacidad de sentirlo, debido a su corta edad.

Sin embargo, siendo tan breve el texto, además del tema del incesto, contiene otro tema importante en su contenido, el de la relación amorosa entre amo y criada, tan discutido tanto en el teatro como en la narrativa y el cine. Reyes deseaba plantear aquí ¿la denuncia del abuso del amo? o ¿la aceptación de la igualdad que existe, o debe existir, entre las diferentes clases sociales?

Por supuesto, no debe olvidarse la nota folklórica de los nombres. El del niño, siguiendo la tradición de los cuentos “verdes” mexicanos, tenía que llamarse “Pepito” y por lo tanto, su hermana, “Pepita”, que además también es referente sexual de la mujer. Fueron esas características por las que seguramente el mimodrama estaba dentro de la sección de “El licencioso” en el que Reyes colocó sus textos “picantes”.

CAPÍTULO IV

EL DRAMA-POEMA

[CON DOS MODALIDADES]

PRIMERA MODALIDAD: *Drama – poema*
Ifigenia cruel (Poema dramático) (1924)⁴¹

Ya Adolfo Castañón ha expresado que “la obra de Alfonso Reyes ocupa uno de los centros de nuestro espacio literario” (*La Gaceta 108*); y en el espacio dramático de México, su *Ifigenia cruel* puede situarse en la cúspide de su producción, ya que en este texto Reyes simbiotiza sus tres funciones dentro de ese espacio, las de: investigador, teórico y dramaturgo.

Cuando se analizan los textos dramáticos de Alfonso Reyes se descubre que la simbiosis de esas tres funciones da a sus textos un carácter innovador, por un proceso de retroalimentación entre forma y contenido, entre ficción y reflexión y entre búsqueda y realización, ya que al modificar las formas genéricas tradicionales, la reelaboración infunde a su contenido temático una nueva posibilidad de interpretación, la cual, a su vez, al revertirse en el nuevo cuenco de la estructura formal, la renueva.

Si bien *Ifigenia cruel*, fue escrita en 1923 y publicada en 1924, fue hasta diez años después que llegó a la es-

cena. Su estreno tuvo lugar dentro de la temporada del Teatro de Orientación, patrocinada por la Secretaría de Educación Pública de México, Departamento de Bellas Artes, en el Teatro Hidalgo, los días 29 y 30 de agosto y 1 y 2 de septiembre de 1934, bajo la dirección de Celestino Gorostiza; con escenografía de Agustín Lazo. El siguiente montaje, fue en España, en el Teatro de Ensayo Hispanoamericano de Madrid, el 12 de abril de 1958, bajo la dirección de Aitor de Goiricelaya. La obra fue precedida por unas palabras de José María Souvirón. (Reyes, OCAR, III, 13).

¿Por qué *Ifigenia cruel*, puede considerarse también un texto anfibio? La propia definición que Reyes da de “poema dramático” es índice de su configuración híbrida, porque subtextualmente no se trata de las vicisitudes del personaje protagónico, como en cualquier obra dramática escrita en verso, tales como las de un Calderón o un Lope de Vega, sino porque expresa un sentimiento de dolor personal por su propio exilio. El personaje de “Ifigenia” en realidad es como un disfraz que Reyes se coloca para poder expresar libremente sus propias emociones. Y es éste contenido autobiográfico del texto lo que lo configura como “poema,” mientras su estructura formal lo configura como drama. Es decir, el término “poesía” no significa aquí “escritura versificada”, aunque lo sea; lo sustancial es que la forma dialogal con que está escrito el texto, cumple una función lírica de “cápsula explosiva,” usando las palabras con las que Reyes caracteriza a la poesía, en la que se concentran las emociones personales del poeta.

En cuanto a la forma de la estructura, ésta corresponde a la tragedia clásica:

- a) *Prólogo*: Ifigenia se presenta a sí misma, al iniciarse la tragedia, aclarando que ha perdido la memoria de su vida anterior y que ahora es la sacerdotisa encargada de los sacrificios a la diosa Artemisa.
- b) *Párodos*: Entrada del Coro con las palabras que describen la actitud que habrá de tener a lo largo de la tragedia frente a Ifigenia, al decir: “Respetemos el terror de la que salió de la muerte”.
- c) *Episodios* de los personajes y
- d) *Estásimos*, o cantos del coro, intercalados.
- e) *Éxodo*, es la escena final que además del canto del coro —que en la tragedia clásica incluía un discurso o diálogo que ponía fin a la tragedia—, en *Ifigenia cruel* se da precisamente con el canto final del coro y el discurso con que el rey Toas da conclusión al conflicto de la protagonista.

Sin embargo, a pesar de seguir todos los lineamientos clásicos de la tragedia, Reyes, da un vuelco en el desenlace rompiendo con la tradición clásica al sustituir el final funesto que tradicionalmente lleva al protagonista hacia su autodestrucción, por un final *lieto* o no catastrófico, como se verá después.

Volviendo a la propuesta de que *Ifigenia cruel* es un texto anfíbio hay que señalar que además de la contaminación poético-lírica, *Ifigenia cruel* contiene también cierta hibridez ensayística, que se manifiesta en las didascalias, la cual se analizará también más adelante.

Conceptos de Reyes sobre el género trágico

El género dramático más estudiado por Reyes fue precisamente el de la tragedia y ya que *Ifigenia cruel* fue concebida como *tragedia*, conviene revisar la perspectiva con que Reyes maneja el género trágico y sus conceptos sobre él. Desde su estudio sobre *Cuestiones estéticas* publicado por vez primera en París a principios de 1911, cuando aún vivía en México, analiza el género trágico al abordar el estudio de las tres *Electras* del teatro ateniense, las de Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero su investigación no se detiene en el análisis puramente textual de los tres autores, también se introduce en un estudio comparativo sobre la teoría de la tragedia, revisando fundamentalmente los conceptos, y la revisión hermenéutica que hace Nietzsche, en su libro *El origen de la tragedia*, contrastando la preceptiva del *Arte poética* de Aristóteles, con las concepciones que han tenido los filósofos de épocas posteriores. Comenta así la revisión nietzscheana sobre la concepción que August Wilhelm Schlegel tiene sobre el coro, al cual éste considera el “espectador ideal” y dice Reyes, citando a Nietzsche:

...dado que el origen de la tragedia es el coro aislado, menester sería admitir que hay espectador antes que haya espectáculo, lo que es un contrasentido. Y propone [Nietzsche], como única interpretación admisible de la teoría del espectador ideal: “el coro es el espectador ideal, por cuanto es el único que mira, el que mira el mundo de las visiones escénicas” (OCAR, I, 28).

Esto ocurre en el teatro griego, según explica Reyes, porque en él no había una separación tajante, como la hay

hoy, entre el público y los actores, ya que los espectadores participaban del ritual dionisiaco dentro del mismo espacio teatral. Reyes pasa entonces a señalar que Hegel compara al coro con un campo natural, propiciador del desarrollo de los personajes, como un suelo fértil que permite crecer a las flores y a los árboles, y al citar a Hegel dice que según él, el coro: “Es –dice– la *escena espiritual* del teatro antiguo”(28) para contraponerlo con el concepto de Schiller, para quien el coro es “un muro que aísla la acción trágica de la realidad” (28). Reconoce entonces, Reyes, que ambos dicen una verdad parcial. Vuelve a la concepción primigenia, la de Aristóteles para explicar las dos maneras en que funciona el coro de la tragedia: una, dialogando con los actores, otra, interviniendo en la acción trágica. Esto le sirve para disentir de la opinión de Schlegel, ya que considera que si para Aristóteles el coro es uno de los personajes de la tragedia, puesto que dialoga con los protagonistas, como personaje, esta función vuelve inadmisibles la teoría de que el coro es el *espectador ideal*. Retoma entonces el concepto nietzscheano de que el coro es el elemento dionisiaco, y de que de su sueño alucinado surge una apariencia apolínea que lo transforma. Recalcando cómo la tragedia, fundamentalmente, es la unión de lo dionisiaco y lo apolíneo, pero que “una vez nacido el *drama*, que es un desprendimiento diverso, en conjunto, de lo lírico y de lo épico, el coro ¿subsistirá tan sólo para explicar el nacimiento, la *existencia* del drama?” (29) De esa concepción que no considera tan puramente nietzscheana, Reyes deduce que el coro conlleva la carga emocional de la acción dramática, por lo cual está presente hasta en las escenas más secretas de los personajes, para poder, después de haberse emocionado con lo que les ocurre, desahogar líricamente esa emoción “el *pathos* –dice– acumulado por

las acciones dramáticas, la piedad, el terror. *Un instrumento oportuno y rítmico de desahogo lírico: esto es el coro de la tragedia helénica.*” (30)

Partiendo de esa disquisición, Reyes determina en su “Comentario a *Ifigenia cruel*” qué tipo de coro será el de su obra “Faltaba saber si, a nuestro capricho, el coro había de ser fiel, traidor o indiferente” (OCAR, X, 356) y decide que a su tragedia le

“Hacia falta un coro fiel —y pasivo—. Contempla con dolor el desastre e, incapaz de evitarlo, el coro se desahoga por la boca. Le hemos tronchado pies y manos, de modo que ni obre ni huya. Y está condenado al sacrificio parlante. —Como el poeta.” (356)

Contaminaciones genéricas en *Ifigenia cruel*

1. La contaminación científico-teórica, proveniente de la perspectiva analítica propia del ensayo.

La necesidad explicativa de Reyes, reconocida por él mismo, aparece también en *Ifigenia cruel* no sólo a través de su “Breve noticia” que precede al texto dramático y de su “Comentario a la *Ifigenia cruel*” que lo sucede, sino a través de la voz didascálica del propio texto dramático. Manifestación que el propio Reyes denomina en *El Deslinde* la “contaminación científica”, y que se presenta en forma de comentarios teóricos sobre la construcción estructural del drama, dentro del drama mismo, lo cual viene a constituir, una *metaliteratura*. Si bien hay una gran economía de didascalías dentro del *poema dramático*, sin embargo, las pocas que hay se dividen en tres clases: Primera: acotaciones sobre el contenido (lo subjetivo)

que el dramaturgo propone; segunda: acotaciones sobre la forma (lo objetivo); y tercera, las acotaciones que corresponden al comentario crítico-teórico (la perspectiva exterior: la contaminación científica) con que el Reyes teórico analiza su propio texto.

Es así que además de una fusión de lo dramático (acción presente) con lo poético (cápsula explosiva de la emoción personal del poeta, por el contenido autobiográfico que sustenta la ficción), hay otra fusión anfibia: la contaminación de otras dos órdenes: la de orden científico (perspectiva teórico-crítica propia del ensayo) a través de las didascalías; y la del orden histórico (que condensa la historia de Grecia, con la historia de México), dentro de la simbología del texto poético.

Al inicio del poema, antes del primer parlamento de Ifigenia, tras de su nombre hay una acotación de *contenido* que la describe diciendo: “*que ha perdido la memoria de su vida anterior*”. Las dos siguientes acotaciones están en la cuarta entrada del Coro. La voz didascálica formal explica al principio: “*Canta, con aire monótono*” y al término de los octosílabos dísticos de rima libre, vuelve a acotar, más que para indicar un cambio de modalidad emotiva, para marcar una pausa entre los octosílabos y los endecasílabos, es decir, a través de la función formal, Reyes señala el cambio de versificación con una indicación de guardar silencio: “*CORO: Calla un instante. Dice luego*”. La siguiente acotación de la voz didascálica tiene ya la tercera función: la del señalamiento teórico-crítico propio del ensayo y cuya referencia intertextual, está en Nietzsche, que es quien indica que el héroe trágico es producto del sueño del coro dionisíaco ditirámico. En la edición de las *Obras completas de Alfonso Reyes*, volumen X, aparece una distinción en la

manera de presentar esta tercera forma de acotar de la voz didascálica teórico-crítica que no es igual en la edición de la *Antología*, aunque ésta edición es también del Fondo de Cultura Económica. En la edición de las *Obras completas*, esta voz didascálica crítica no está inserta en el texto mismo, sino colocada en el margen, lo que es apropiado, ya que sus comentarios no son sobre la ficción misma, sino que provienen de la visión extratextual del Reyes teórico-crítico, pues lo que comentan es la construcción dramática y no la acción de los personajes. Así, la tercera acotación, que tiene esa función crítica aparece como sigue:

<p>IFIGENIA Tal vez me apunta un resabio de / memoria hecha de vuestras ansias naturales, y en el imán de vuestras / voluntades, parece que la estatua que soy / arriesga un palpito.</p>	<p><i>El coro engendra al héroe (OCAR, X, 324)</i></p>
---	---

La siguiente acotación es formal e indica la entrada de un personaje: “*Entra el PASTOR*”, pero la que le sigue, es nuevamente una acotación de crítica literaria que explica la función del texto:

<p>PASTOR Íbamos a bañar las reses en la cueva que sirve de refugio al pescador de / púrpura, porque el toro, señora, vuelve al mar como el río, para cobrar allí sangre, valor y brío.</p>	<p><i>Mensaje</i> (OCAR, X, 328)</p>
---	--

Vuelven las acotaciones formales: “*Entran hombres con los dos cautivos atados. “ORESTES atado, apedreado, delira así:”* (329) Siguen dos acotaciones con función crítico-histórica, una al principiar el discurso de Ifigenia que le habla al pueblo de Táuride:

<p>IFIGENIA... –Helenos: ¿De dónde traéis carga de destinos, para dar en playas donde mueren /los hombres?</p>	<p><i>Grecia y los bárbaros</i> (OCAR, X, 330)</p>
---	--

Y la otra, al finalizar el mismo discurso:

<p>IFIGENIA ... Así deis con la frente en las esferas últimas, y os sienta el último fantasma rodar entre peñascos en declive, surtiendo por el pecho maldición de / volcanes,</p>	<p><i>Titanes</i> (OCAR, X, 331)</p>
---	--

Las dos siguientes didascalias son: una, de *contenido*, “ORESTES: *grita*”; la otra de *forma* al final de la respuesta que Ifigenia da a Orestes: “*Apercíbese Ifigenia con vasos lustrales. Pílates, atado, da un paso hacia Orestes, como a socorrerlo.*” Pero al iniciar Orestes su siguiente discurso, la didascalia *crítica* indica que es el momento en el que en la teoría aristotélica sobreviene la *anagnórisis* o reconocimiento:

<p>ORESTES</p> <p>Detente, Pílates, que siento el indeciso vaho de los dioses; y, entre los ojos de la carnicera, me sorprende el halago de una mirada /rubia.</p>	<p><i>Comienza la anagnórisis</i></p> <p>(OCAR, X, 332)</p>
---	---

Las dos siguientes acotaciones son: la primera objetiva y subjetiva a la vez, al inicio de la escena IV: “*Toas y el séquito. Suspensión entre los que llegan y los que estaban presentes*”, la otra es *formal* y aparece después del primer parlamento de Orestes en la escena V en la que él increpa a Ifigenia reclamando que le desate las manos, porque sin ellas no sabe contar su historia: “*Ademán de Ifigenia. Desatan a Orestes, que continúa*” Inmediatamente sigue el parlamento de Orestes donde cuenta su vida a Ifigenia, y en la primera línea de su relato, reaparece la función teórica en la voz didascálica:

<p>ORESTES</p> <p>...</p> <p>Dos veces Urano engendraba en el seno / de Gea, ensayando monstruos que la vergüenza / rechaza</p>	<p><i>Teogonía</i></p> <p>(OCAR, X, 337)</p>
---	---

La acotación siguiente es nuevamente *formal* y consiste de una sola palabra: “*Sujéntanla*”; a ésta le sigue una voz didascálica de *contenido*, al tratar de huir Ifigenia del templo de Artemisa, antes de responder a Orestes, cuando éste le confiesa que ha venido en su busca: “*IFIGENIA: Recobrando su arrogancia perdida*”. Las tres últimas son acotaciones formales, la primera aparece al terminar Ifigenia su parlamento negándose a volver con Orestes a Áulide: “*Refúgiase en el templo, desapareciendo de la escena*”, la segunda después de que Toas despide a Orestes y Pílates: “*Seguidos del pueblo, aléjanse hacia el mar Pílates y Orestes, brazo en el hombro, dobladas las barbas sobre el pecho*” y la tercera, es la línea final del poema que queda confiada a la voz didascálica: “*Ha anochecido. Las primeras luces se atreven.*”

2. La contaminación poética e histórica en el subtexto biográfico

Mucho se ha discutido en la crítica sobre si el poeta se desnuda al escribir o si el narrador y el dramaturgo se visten con mil disfraces diferentes. También, sobre lo que el texto oculta o denuncia de las vivencias, perspectiva o ideología de un autor –póngasele la etiqueta de la des-

construcción o cualquier otra etiqueta—. El hecho es que un texto literario es el puente entre un emisor y un receptor, aunque más bien debiera decirse que este nexo está formado por dos puentes, el que va de las intenciones/vivencias de un emisor al discurso que entrega, y el del texto/discurso al receptor. Y es en ese primer puente donde pueden encontrarse innumerables claves para poder interpretar hasta dónde el poeta se desnuda y desde dónde el narrador o en su caso el dramaturgo, se disfrazan, y ver completo el doble puente que conecta las intenciones/vivencias del emisor con el texto y, a éste, con el receptor. Siendo *Ifigenia cruel* un texto de acción conflictiva trágica, de lucha contra el destino, y a la vez poético, por la carga emotiva que desahoga, es interesante investigar esa zona indeterminada que va de la vivencia al texto, para tratar de deslindar hasta dónde el poeta de *Ifigenia cruel* se desnudó y desde dónde el dramaturgo se disfrazó.

En *Ifigenia cruel* Reyes queda expuesto el conflicto existencial del autor por su nombre y por su patria, durante su exilio en España, esto es por su identidad ontológica y mexicana. *Ifigenia cruel* muestra cómo el autor se conmina a sí mismo para no dejarse llevar ni por el rencor, ni por el odio.

La “Breve noticia” que antecede al texto de *Ifigenia...* es reveladora de esa circunstancia. En esta especie de prólogo, Reyes, con su habitual finura, inicia el gran disfraz helenista con el que habrá de vestir su texto, pero en muchas de sus palabras, substituyendo nombres, puede adivinarse la alusión al contexto histórico de su tiempo y a su realidad de exiliado.

Conviene dar aquí otra breve noticia, como la suya, sobre la situación de su vida en ese momento. México

vive la efervescencia revolucionaria, en la que los caudillos surgen y caen con la misma facilidad. El ha nacido en los pañales de seda del porfirismo. Como Madero, es un hijo rico de padre poderoso: el general Bernardo Reyes, militar hasta los huesos. Al nacer Alfonso, su padre es gobernador del Estado de Nuevo León. De ahí pasará a Secretario de Guerra y Marina. Al aumentar el descontento en el país surge el Partido Democrático, y queda constituido el “Club Reyista” el 22 de mayo de 1909; pronto los clubes reyistas se multiplican por toda la república y uno de los grupos que se unieron, bajo el lema de “Soberanía Popular”, postula al general Reyes como candidato a una Vicepresidencia que tenía por objetivo suceder a Porfirio Díaz en las siguientes elecciones presidenciales. El reyismo cunde por todo el país, pero el general no se decide a aceptar la candidatura por lealtad a su gobernante. Se somete a la voluntad de Porfirio Díaz y abandona la lucha . El 23 de octubre de ese año solicita a la Legislatura del Estado de Nuevo León el permiso para separarse del gobierno por tiempo indefinido y sale al destierro, fijando su residencia en Nueva York, en noviembre de 1909. El movimiento reyista queda descabezado, muchos se unen a las filas antirreeleccionistas y sobreviene la Revolución.

Al saber que la revolución ha comenzado y que México vive un estado de anarquía, el afán del general Reyes de pacificar el país lo lleva a regresar creyendo que sus partidarios lo seguirán, pero el país ya no es el mismo que él dejó. Partidarios y adversarios se confunden. Los primeros, decepcionados por su abandono, lo rechazan; los segundos, lo agreden porque sus intereses personales los hacen desear el poder para ellos mismos. Las

facciones se han multiplicado, los enemigos también. Los unos lo injurian, los otros lo amenazan y no faltan algunos que lo ataquen a mansalva. Reyes ha dejado constancias en su *Diario* de lo doloroso que eran para él aquellas injurias, amenazas y ataques:

Estábamos amenazados de muerte. Así se paga el pecado de hacerse amar un día por el pueblo. (Diario 28)⁴²

Todavía con la esperanza de acabar con la anarquía, de pacificar y unir a los adversarios, el general Reyes intenta preparar un levantamiento, pero nadie se le une. Viéndolo fracasado se rinde. Madero lo encarcela en la prisión de Santiago Tlatelolco, junto con otro rebelde, Félix Díaz. Algunos de sus antiguos partidarios lo sacan de la cárcel y lo hacen encabezar la sublevación en la que habrá de caer definitivamente, muriendo al atacar el Palacio Nacional, el 9 de febrero de 1913.

Por doquiera, en la obra de Reyes, se advierte la constancia de sus comparaciones por un lado con el arte militar (era natural, siendo hijo de un general) y por el otro con el mundo helénico, ambas se sintetizan en su amor a la épica. Por ejemplo, en su *Diario*, al decir que su casa no fue atacada la noche del 16 de septiembre de 1911, como se temía, dice: “Pasamos el día acuartelados. Sin novedad en la plaza.” (*Diario* 28) Y al referirse a la muerte de su padre lo compara con un gigante de la mitología griega:

Cuando vi caer a aquel Atlas, creí que se derrumbaría el mundo. Hay, desde entonces, una ruina en mi corazón. ¿Podía soportar tanta sangre y tantos errores? (Diario 31).

Estos acontecimientos precipitados a partir del momento en que su padre sale al destierro, dejan el apellido Reyes en desgracia. Los bienes de la familia son confiscados. Su hermano Rodolfo, quien actuaba políticamente apoyando la sublevación de su padre, al morir éste participa en el pacto de la Embajada norteamericana en calidad de abogado consejero de Félix Díaz, y al asumir el poder Victoriano Huerta, Rodolfo acepta el ministerio de Justicia. Alfonso Reyes se lamenta de ello en su *Diario* :

Mi hermano aceptó en mala hora un sitio en el Gobierno, y no pudo emanciparse a tiempo como tanto se lo pedí. (Diario 31)

El propio Reyes después de rechazar la propuesta que Victoriano Huerta le hizo de nombrarlo su Secretario particular, encuentra como mejor puerta de salida dejarse nombrar Segundo secretario en la Legación de México en París. Y aunque sale con un puesto del Servicio Exterior, ya se percibe a sí mismo como un exiliado:

...ando desorientado desde que, al pisar el barco, me sentí extranjero y desposeído de los privilegios familiares que he gozado gratuitamente en mi tierra... (Diario 36)

Poco tiempo le duró la estancia en París. Huerta, marcado como traidor y asesino, se derrumba estrepitosamente, y con él, la familia Reyes cae al abismo, a causa primero de la sublevación de su padre en contra de Madero, y después, por la actividad política de su hermano Rodolfo. Alfonso es cesado por el nuevo gobierno, como todos los funcionarios nombrados por Huerta, y queda

en el exilio. Siente la imposibilidad de volver a su patria con un nombre marcado por la infamia.

*¿Qué podía yo hacer en París, extranjero de veinticinco años?
¿Podía yo regresar a México para mostrar mi alma por la calle
y dar explicaciones sobre lo que he callado más de ocho lustros?
(Diario 10)*

Muy pocas referencias hay en su *Diario*, sobre la conducta de su hermano y el dolor familiar. “Hay cosas que no me gusta explicar. Harto hago con levantar un poco el velo” (31), dice en su *Diario*. Esta voluntad de silencio sobre su exilio es, sin embargo, contraria a su inclinación natural, ya que, sentía una necesidad de expresar todo lo que sentía, como confiesa en “Memoria a la Facultad” (1931):

...por algo se figuran mis amigos que soy aprensivo. Yo creo que lo concluyen de que explico y expreso cuanto siento y cuanto me acontece. En esto soy de una indiscreción heroica. Mi vida no me sabe a nada si no la cuento. (OCAF, XXIV, 58)

Por ello, puede deducirse lo heroico que tuvo que haber sido el guardar silencio “más de ocho lustros” sobre su exilio, y esa voluntad de callar explica las escasas referencias que aparecen sobre ese exilio, a veces dispersas en sus textos aunque codificadas, sin embargo, gracias al disfraz helénico con que se revistió él mismo, habrán de encontrarse abundantes en *Ifigenia cruel*.

Reyes marcha a España como única posibilidad de refugio. Las circunstancias de su viaje las ha narrado en su texto *Rumbo al Sur*. Llega a San Sebastián en 1914, de

donde parte a Madrid. No da la fecha exacta de cuándo comenzó a escribir *Ifigenia*, pero es indudable que comenzó a pergueñar sus ideas sobre el personaje mucho tiempo antes de 1923, como lo hace saber claramente en su “Comentario a la *Ifigenia cruel*”:

Al tiempo de estudiar la evolución de Electra -Esquilo, Sófocles, Eurípides-, íbamos divagando sobre tal o cual motivo paralelo: hoy sobre Hécuba o Casandra, y mañana sobre Ifigenia. Y estas divagaciones - entonces verdaderos reposos y bostezos de la atención- se han quedado ahí, por los cuadernos de notas, en estado de disjecti membra, esperando que tronara el clarín del ángel. (Reyes, Antología... 128)⁴³

Así, se va profundizando su afición a Grecia, y de afición pasará a erudición cuando no a útil recurso sustitutivo, siempre que las necesidades de sus cargos diplomáticos lo obliguen a disfrazar sus emociones. En su antes mencionado “Comentario a la *Ifigenia cruel*”, Reyes explica la diferencia fundamental entre su *Ifigenia* –protagonista– y la de Eurípides, así como con las “*Ifigenias*” del teatro francés, alemán e italiano en donde *Ifigenia* al aparecer en Táuride recuerda su vida anterior y se lamenta por tener que hacer sacrificios humanos. Reyes, en cambio, presenta una *Ifigenia* que no recuerda su vida anterior y al encontrarse al pie de la Diosa Artemisa, “canta las excelencias del sacrificio humano como pudo hacerlo algún oficiante de los sagrarios aztecas.” (*Antología*... 134) En esta comparación hay más que una simple coincidencia. El motivo del sacrificio habrá de proponer constantemente el referente histórico de Mé-

xico, lo que va configurando al pueblo mexicano como su destinatario potencial.

Reyes mismo da la pista para la interpretación de su *Ifigenia* cuando relata en “*El tránsito*” cómo salió de Veracruz rumbo a París, el 12 de agosto de 1913, en el paquebote *Espagne*, un mes exacto después de recibirse como abogado. Allí expresa que quiso alejarse de la posibilidad de la venganza al decir:

Anhelé poner tierra y mar de por medio y alejarme de la vendetta mexicana. (Léase, entre líneas, mi Ifigenia cruel.) (OCAR, XXIV, 162)

Sin embargo, aunque hubo de reprimir los deseos de venganza en la vida real, Ifigenia, al cantar alabanzas al “sacrificio” que ella ejerce como sacerdotisa, está verbalizando esos deseos que en el poema brotan a manera de *kátharsis* para extraer del dolor una “alegoría moral” (*Antología...* 131) como él la califica y como lo atestiguan sus palabras:

La Ifigenia, además, encubre una experiencia propia. Usando del escaso dón que nos fue concedido, en el compás de nuestras fuerzas, intentamos emanciparnos de la angustia que tal experiencia nos dejó proyectándola sobre el cielo artístico, descargándola en un coloquio de sombras. (Antología...131)

El 16 de abril de 1929, ya radicado en Buenos Aires, hace en su *Diario* una referencia reveladora con respecto a su hermano Rodolfo:

De repente tuve grata sorpresa recibir libro de mi hermano Rodolfo, desde Madrid: De mi vida (Memorias políticas) que llega hasta muerte mi padre y forma tomo I. Esto harále bien moralmente por ser principio de su catarsis, e históricamente sin duda. (267)

a) Relación de los motivos: rencor, venganza y sacrificio, con el discurso biográfico

Desde la “Breve noticia” que precede al texto dramático, aparece ya el discurso del rencor como anti-valor, al plantear la alternativa que la vida le ofrece de elegir entre la venganza contra la facción revolucionaria que dio muerte a su padre, o el seguir viviendo en una tierra extraña, lejos de su casa familiar y de su patria. Este discurso está planteado a través de la alternativa que ofrece a Ifigenia de “reincorporarse en la tradición de su casa, en la *vendetta* de Micenas, o de seguir viviendo entre bárbaros una vida de carnicera y destazadora de víctimas sagradas” (*Antología...* 81) Y concluye:

(Ifigenia) prefiere este último extremo, por abominable y duro que parezca, único medio cierto y práctico de eludir y romper las cadenas que la sujetan a la fatalidad de su raza. (Antología... 81)

Y entiéndase aquí por raza, no la de su nacionalidad mexicana, sino la de su elevada clase social que en el momento histórico revolucionario es como una raza maldita. Ya desde antes de morir su padre se siente acusado. Recuérdese cómo termina su comentario del día 7 de septiembre de 1911:

*Apago la luz. Sea lo que ha de ser. ¿Está el rifle junto a la cama?
Sin el seguro. (Reyes, Diario 28)*

Pero la elección no es fácil. Siente la ira por todo el sufrimiento que han padecido él, su padre y toda su familia, al decir a través de la voz de Ifigenia:

*Porque un día, al despegar los párpados,
me eché a llorar, sintiendo que vivía;
y comenzó este miedo largo,
este alentar de un animal ajeno
entre un bosque, un templo y el mar. (86)*

Ya en el *Diario* declaraba que “la conciencia es, ante todo, pánico” (35) Porque él, Alfonso, en el exilio es como el animal que se debate entre el bosque (su pueblo), el templo (España) y el mar que lo separa de su país. Y teme que de ese miedo y de esa ira, surja en sí mismo el deseo de la venganza. Así se advierte en *Ifigenia*, al hablar ésta con la diosa Artemisa cuya voz toma el Coro:

*De tus anchos ojos de piedra
comenzó a bajar el mandato,
que articulaba en mí los goznes rotos,
haciendo del muñeco una amenaza viva. (86)*

A lo que el coro le responde:

*Respetemos el terror
de la que salió de la muerte
y brotó como un hongo en las rocas del templo. (87)*

Es el propio Reyes quien se ve a sí mismo como un muñeco con los goznes rotos, escapado de la muerte, brotando en las rocas de España. Cuando el coro describe a Ifigenia, lo hace con esta definición reveladora: “montón de cólera desnuda” (87) Y ella misma, encubriendo a Reyes, describe su propia cólera:

*Quiero, a veces, salir a donde haya
tentación y caricia.
Pero yo sólo suelto de mí espanto y cólera. [...]
siendo yo, soy la otra...
Y me estremezco al peso de la Diosa
cimbrándome de impulso ajeno;
y apretando brazos y piernas,
siento sed de domar algún cuerpo enemigo. [...]
Y en la gozosa angustia
de apretar a la bestia que me aprieta,
entramos en el mundo
hasta pisar con todo el cuerpo el suelo.
Libro un brazo, y descargo
la maza sorda de la mano.
Hinco una rodilla, y chasquean
debajo los quebrados huesos. (...)
Pero al furor sucede un éxtasis severo.
Mis brazos quieren tajos rectos de hacha,
y los ojos se me inundan de luz.
Alguien se asoma al mundo por mi alma;
alguien husmea el triunfo por mis poros;
alguien me alarga el brazo hasta el cuchillo;
alguien me exprime, me exprime el corazón. (89-90)*

Ifigenia-Reyes no es pues un personaje que tome tranquilamente la decisión de no odiar, ni un personaje con una natural paz en el alma, que será la imagen que Reyes ha de asumir en su vida de escritor. En *Ifigenia...* se revela que dentro de él hubo una lucha por adquirir esa paz del alma. Por eso cuando el coro insta a Ifigenia a que se consuele por haber perdido la memoria de su vida anterior, al decirle: “Hay quien perdió sus recuerdos y se ha consolado ya” (93) Ella calla, como Reyes calló “por ocho lustros” (*Diario* 10). Y el Coro insiste:

*No acertamos a compadecerte.
Fuerza será llorar a cuenta tuya,
a ver si, de piedad, echas del seno
ese reacio aborto de memoria
que te tiene hinchada y monstruosa. (93)*

Uno de los parlamentos más vehementes, cuando Ifigenia le pide al recién llegado que no diga su nombre, temiendo que sea su hermano, puede leerse como el discurso del silencio que Reyes se dirigió a sí mismo, al darle la orden de callar a ese “tejedor de palabras” con el que define más que a su hermano, a sí mismo:

*—¡Oh calla, por tus enemigos, dioses!
Mira que estás por quebrar la puerta sorda
donde yo golpeo sin respiración.
Mira que me doblo con influjos desconocidos,
juntas en imploración estas manos mías tan ásperas.
Tengo miedo, calla, la Diosa nos oye.
Ella me implica toda: yo crecí de sus plantas.
Si tú sabes más, tejedor de palabras*

*—pues así adivinas tierras y hombres
ensartando lo que ignoras con lo que conoces—,
calla, por tus amuletos; calla, por tus cabellos,
en los que reclavo con ansia mis dedos;
calla, por tu mano derecha;
calla, por tus cejas azules;
y por ese lunar que hay en tu cuello,
gemelo —mira—,
gemelo del lunar que hay en mi hombro.
Calla, porque me aniquila el peso del nombre que espero;
oh vencedor extraño, calla, porque, al fin, no quiero
saber —oh cobarde seno— quién soy yo. (106)*

La simbiosis entre Ifigenia y Alfonso, (que puede advertirse hasta en el detalle del “lunar” que lleva como marca la familia Reyes) no es la única. En la voz de la diosa Artemisa que no aparece como personaje, sino en forma de Coro, hay otra simbiosis singular. El deíctico Diosa podría sustituirse a veces por la lexía Patria, y otras, por la lexía Padre, dependiendo del enunciado (finalmente, ambos vocablos tienen el mismo origen: *pater*). Así, en el fragmento en que Ifigenia le dice a Artemisa que ella es tal como la diosa la hizo, los referentes de Padre y Patria se alternan. Al emplear adjetivos como el del “robusto” cuello y otros, más pareciera que el emisor estuviera describiendo a su padre y no a la diosa. Y cuando dice que por boca de Artemisa “huye un grito inacabable,/penetrado ya de silencio.” (95) es más posible que el referente de ese grito silenciado fuera la muerte de su padre y no el silencio de la diosa. Más adelante describe a la Diosa-Patria con la metáfora signica de la equis del nombre de México:

*¿Y para quién habías de desatar la equis
de tus brazos cintos y untados
como atroces ligas al tronco,
por entre los cuales puntean
los cuernecillos numerosos
de tu busto de hembra de cría? (95)*

¿Por qué numerosos? Porque la patria tiene numerosos hijos. Termina el discurso del amor a la patria, confirmando su referente Patria, al decir “donde tuve yo cuna y regazo” y ofrece el motivo que habrá de ser el estructurante del poema dramático: el del sacrificio, entregándolo a través del símil del árbol protector:

*En torno a ti danzan los astros.
¡Ay del mundo si flaquearas, Diosa!
Y al cabo, lo que en ti más venero:
los pies, donde recibes la ofrenda
y donde tuve yo cuna y regazo;
los haces de dedos en compás
donde puede ampararse un hombre adulto;
las raíces por donde sorbes
las cubas rojas del sacrificio, a cada luna. (96)*

Da fin ahí el primer tiempo del poema que podría relacionarse con el soneto *9 de febrero de 1913*, sobre la muerte de su padre, en donde también aparece el tema del sacrificio y donde deifica a su padre al llamarlo “Cristo militar”:

*¿Adónde estás, varón de siete llagas,
sangre manando en la mitad del día?*

*Febrero de Caín y de metralla:
humean los cadáveres en pila.
Los estribos y riendas olvidabas
y, Cristo militar, te nos morías... (OCAR, X: 146-47)*

El tiempo segundo termina también con el motivo del sacrificio. Y el tercer tiempo se abre con la llegada de Orestes, el hermano. El primer diálogo de Ifigenia con él, cuando aún no sabe que el extranjero es Orestes, es una diatriba con la que Reyes parece disfrazar la queja de su padre contra aquellos revolucionarios que lo fueron más por conveniencia que por convicción, y que pusieron a México en llamas, sin pensar en lo que el país iba a sufrir.

Helenos: forzadores de la virgen del alma: los pueblos estaban sentados, antes de que echarais a andar. Allí comenzó la Historia y el recordar de los males, donde se olvidó el conjugar un solo horizonte con un solo valle.

*[...]
Y cedisteis al inmenso engaño
partido en diminutas y graciosas mentiras;
y con el bien y el mal terribles
hicisteis moderadas apariencias
para cebar la codiciosa bestia
oh falsificadores de lágrimas y risas.*

*Os acuso, helenos, os acuso
de prolongar con persuasión ilícita
este afrentoso duelo, esta interrogación. (102)*

Este pasaje cobra toda su fuerza si se sustituye la palabra 'helenos' por 'mexicanos' a quienes termina llamando:

*¡oh instrumentos de la cósmica injuria,
oh borrachos de todos los sentidos! (103)*

Las injurias a su padre, son rebatidas por Reyes a través de Orestes, al decir:

*¡Raza vencida de la tierra: [...] ¡Qué me acusas, ojos de arcilla?
Frentes hacia abajo, ¡qué sabéis
de levantar con piedras y palabras
un sueño que reviente los ojos de los dioses, (104)*

Porque Reyes creía en su padre, creía en que todo lo que él había hecho, tanto lo aplaudido como lo criticado, lo bueno como lo malo, lo acertado como lo erróneo, había tenido siempre como finalidad el bien de la patria. Si el padre se había equivocado, sólo podía criticársele el no haber sido perfecto, nunca una bajeza de espíritu o un interés personal.

b) Motivo del encuentro como anagnórisis y del perdón como escape de la fatalidad de los hados

Ifigenia y Orestes, finalmente se reconocen, es el tiempo de la anagnórisis. Contextualmente, Alfonso se encuentra en Europa con su hermano Rodolfo, quien se va a España después de su funesta colaboración con Huerta, residiendo ahí hasta su muerte. La referencia a su encuentro puede atisbarse cuando Ifigenia le dice a Orestes:

*¡Ay hermano de lágrimas, crecido
entre la palidez y el sobresalto!
¡Déjame, al menos, que te mire y palpe,
oh desvaída sombra de mi padre!* (117)

Y cuando Ifigenia le pregunta a Orestes a qué ha venido y él responde que en su busca, se presenta a Ifigenia la posibilidad de elegir entre retornar a su tierra o quedarse como sacrificadora. Igual que Ifigenia, Reyes debe elegir o volver a México como miembro de una casta maldita, o quedarse en el exilio. La decisión ante la disyuntiva queda expresada al responderle Ifigenia a Orestes que para qué ha de volver a Aulide:

*¿Para qué siga hirviendo en mis entrañas
la culpa de Micenas? y mi leche
críe dragones y amamante incestos;
y salgan maldiciones de mi techo
resecando los campos de labranza,
y a mi paso la peste se difunda,
mueran los toros y se esconda la luna?*

*¿En busca mía, para que conciba
nuevos horrores mi carne enemiga?
¿Para que aborten las madres a mi paso,
y para que, al olor de la nieta de Tántalo,
los frutos y las aguas huyan de mi contagio?* (122-23)

Si se sustituyen los nombres de Micenas y Tántalo, por el referente contextual de Rodolfo y Bernardo, podrá comprenderse la angustia que le causa su nombre como marca de su destino. Y es este discurso del destino

marcado, el que Orestes sustenta al decirle a su hermana que “No se corta la sangre sin mandato divino.” (123) al que sigue el discurso del nombre como anatema, del nombre como identidad infamada:

*¿Y qué harás, insensata,
para quebrar las sílabas del nombre que padeces? (124)*

Reyes es quien padece su nombre, quien no quiere someterse a un destino marcado y quien prefiere quedarse en el exilio, como Ifigenia en Táuride, a volver a su patria como un ser maldito, odiando y odiado. Así, brota su respuesta al discurso de Orestes, en la voz de Ifigenia:

*¡Virtud escasa, voluntad escasa!
¡Pajarillo cazado entre palabras!
Si la imaginación, henchida de fantasmas,
no sabrá ya volver del barco en que tú partas,
la lealtad del cuerpo me retendrá plantada
a los pies de Artemisa, donde renazco esclava.*

*Robarás una voz, rescatarás un eco;
un arrepentimiento, no un deseo.
Llévate entre las manos, cogidas con tu ingenio,
estas dos conchas huecas de palabras: ¡No quiero!*

En el último tiempo del poema, Toas se dirige a Ifigenia reconociendo la lucha que ella libra entre la venganza y el perdón, entre renegar de su nombre o aceptarlo, que es la lucha de Reyes en su exilio:

*...¿qué nombre te daremos?
Todo lo sé: la onda cordial desata
cólmate de perdón hasta que sientas
lo turbio de una lágrima en los ojos:
Mata el rencor, e incéndiate de gozo. (125)*

Y Reyes, emisor y receptor de ese discurso, logra matar el rencor e incendiarse de gozo. ¿Cómo lo logra? En su “Comentario a la *Ifigenia cruel*” puede hallarse la respuesta:

Creemos que una maldición no se redime sino con el choque de otra fatalidad. Cargamos a Ifigenia de un dios tan rudo y tan altivo, que en ella rematará el daño de la raza, como una flecha que rebota contra un escudo. (134)

Reyes en este “Comentario...” transmite las dudas que tuvo sobre el desenlace del conflicto dramático de *Ifigenia cruel*:

¿Qué final dar al episodio? ¿Ifigenia había de huir de Táuride, como en mis grandes modelos? No lo sabíamos aún hace unos cuantos años. Un súbito vuelco de la vida vino a descubrirme la verdadera misión redentora de la nueva Ifigenia, haciendo que su simbolismo creciera solo, como una flor que me hubiera brotado adentro. (136)

¿Cuál puede ser ese “vuelco de la vida”? En su “Comentario...” da algunas pistas que explican su decisión de no volver a México, a la caída de Huerta y de quedarse en España en calidad de exiliado. Sin embargo, al ser asesinado el presidente Venustiano Carranza, el 21

de mayo de 1920, José Vasconcelos, a la sazón Rector de la Universidad, intercede con el presidente Adolfo de la Huerta, para que se le devuelva su nombramiento de Segundo secretario. Al ascenso de Obregón a la Primera Magistratura y de Vasconcelos a Secretario de Educación, Reyes es ascendido. De ahí que diga en su “Comentario . . . :” “Antes de que mi Ifigenia pudiera alentar, había de cerrarse un ciclo de mi vida.” (*Antología*... 128) ¿Se refería al ciclo de su vida aristocrática que se cerró con la muerte de su padre en 1913? o ¿al ciclo de su estancia en París como Segundo Secretario, durante el huertismo? o ¿al ciclo de su exilio en España que se cerró con la muerte de Venustiano Carranza en 1920? Lo que interesa es que un ciclo provocó el nacimiento de su personaje de Ifigenia, y otro ciclo le proporcionó el desenlace del poema y el reencuentro consigo mismo, tal como lo expresa en *Ifigenia* cuando el coro, finalmente, sugiere la solución al dilema de la identidad:

*...escoge el nombre que te guste
y llámate a ti misma como quieras:
ya abriste pausa en los destinos, donde
brinca la fuente de tu libertad. (126)*

Se concluye entonces que *Ifigenia cruel* encierra y revela ese lapso entre el paraíso perdido y el paraíso recobrado. Reyes antes de partir de España habrá de decirles a los españoles:

Llegué a Madrid como refugiado: luego fui Encargado de Negocios de México, y salgo nombrado ya Ministro Plenipotenciario con destino a otro país. Adiós, amigos y hermanos míos que

durante diez años me disteis arrimo y compañía. Viviréis en mi gratitud mientras yo viva. Adiós, España muy mía. Pronto hará once años que me alejé de mi tierra. De allí me llaman ahora, y ya es tiempo de que regrese. (Diario 18)

Reasumiendo el tema del género, se ha visto cómo bajo la historia y la mitología de la Grecia antigua existe un “pre-texto” biográfico que hace de la obra una expresión emotiva de *khátarsis* personal, y es esa característica de “cápsula explosiva” –más que el hecho de que la obra esté escrita en verso– la que le otorga su calidad *anfibia* al texto, ya que funde la expresión de una emoción propia del poeta con la re-presentación de una acción dramática, por lo que la definición de *poema dramático* que Reyes le otorga es más por su expresión subjetiva personal dramatizada que por su forma versificada.

Reyes usa la tradición como trampolín para lanzarse a las aguas de la imaginación. Más que ser un seguidor de la tradición es un disidente subversivo de ella. Usa la tradición para dislocarla, retocarla o revolucionarla. Es universalista para afirmar su mexicanidad, y mexicano para restaurar su universalismo. Y así como sus textos funden funciones, géneros o contextos históricos y biográficos, así, él mismo va como un péndulo de una cultura a otra, simbiotizando lo mexicano con lo universal, lo propio con lo ajeno, la desnudez, con el disfraz: el Yo con el Otro.

Tal como Alfonso Reyes, su personaje de Ifigenia, al final del poema dramático, opta por librarse de la *vendetta* que parecía imponerle su destino. Reyes lo explica así: en su “Comentario...”: “(Ifigenia) Ha anulado la maldición. Vive en sus entrañas el germen de una raza ya superada.” (*Antología...* 135) Y con palabras que ha-

brán de contradecir todo el pensamiento helénico sobre la inexorabilidad del destino marcado por los astros, el coro da fin al texto negando la inexorabilidad de los destinos:

*¡Oh mar que bebiste la tarde
hasta descubrir sus estrellas:
no lo sabías, y ya sabes
que los hombres se libran de ellas! (126)*

Así, a pesar de haber trazado la estructura trágica con apego a la tradición formal, esa victoria sobre el destino dictado por las estrellas que da fin al *poema dramático* niega el fatalismo de origen divino que regía los destinos en el mundo griego. Reyes afirma con ello, que la violencia y la venganza no son los recursos para resolver los conflictos humanos. Propone, en cambio, el autodomínio sobre el odio y sobre el rencor, como el medio para vencer el destino sangriento.

Este es entonces un mensaje pacifista que es entregado a través de la decisión de perdonar las agresiones pasadas. Y tal mensaje dirigido al pueblo mexicano, que es su destinatario potencial, conlleva la noción, ampliificada, de que si los pueblos que fueron atacados o sometidos quieren recuperar su fuerza y su grandeza deben perdonar las agresiones de otros pueblos. Y llevada la historia hasta sus más remotos confines americanos, se puede deducir una propuesta de perdonar los daños causados por la conquista que hizo en el pasado Europa al descubrir el continente que hoy lleva el nombre de América, ya que sólo así, éste puede asumir su propio destino, sin rencores ni venganzas.

Así, “apurando, cielos,” el Reyes dramaturgo, gracias a *Ifigenia*, salvó al hombre, y desnudándose a través del disfraz helénico, en una paradoja fascinante, dio con la clave para salvar su vida. Y por ese doble puente de fronteras indeterminadas que va de la vivencia del emisor al texto, y del texto al receptor, el poeta se rescató a sí mismo y convirtió el dolor en arte y al arte en vida.

Cuando don Quijote habla de los dos caminos de los hombres para encumbrarse, señala que estos son: las Armas y las Letras, pues bien, Alfonso Reyes, nacido en la cumbre por las Armas de su padre, cae también por ellas al abismo, perdiendo patria y nombre; y desde ese abismo, rescatando nombre y patria volvió a encumbrarse, ascendiendo por el otro camino: el de las Letras.

SEGUNDA MODALIDAD: *Drama-poema épico-musical* **Cantata en la tumba de Federico García Lorca (1937)**⁴⁴

La *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, es un texto dramático breve escrito por Reyes en 1937 bajo la dolorosa impresión que le causó el asesinato del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca. Se ha dicho antes que el anfibismo de esta segunda modalidad de *Drama-Poema* puede definirse como tetrafuncional por abarcar cuatro medios de expresión o géneros, tres literarios: drama, poesía y relato épico y uno artístico: la música. La función dramática proviene de su forma dialogada; su función poética, de su expresión emotiva ante un suceso nefasto; la épica, de la función narrativa, dado que se trata del relato de un hecho pasado y su función musical, de su misma definición de “cantata”, esto es, de texto para ser cantado con música, y cuyo

género se diferencia de otros géneros musicales dramáticos, como la ópera, la opereta o la zarzuela, en que no tiene acción argumental, sino representación simbólico-lírica. Así, la suma de estas cuatro funciones hace anfibio este texto, ya que navega entre drama (diálogo con conflicto dramático), poesía (expresión lírica), épica (narración de la muerte trágica de un héroe) y canto (forma musical).

Reyes escribió su *Cantata...* en 1937 cuando estaba de Embajador de México en Argentina. El estreno lo realizó Margarita Xirgu con su compañía, el 23 de diciembre de ese año, es decir, la representación además de ser un homenaje a García Lorca, significó también la despedida que Argentina y la colonia española radicada en ese país, le brindaba a Reyes, ya que debía salir hacia México en enero de 1938, por terminarse ese mismo mes su misión diplomática en Argentina.

En su afán de explicar sus propios textos, Reyes escribe una nota, al inicio del texto, tal como lo hizo en *Ifigenia cruel*, dando cuenta de cómo surgió la idea y de la configuración estructural que buscó al escribirlo, incluyendo su opinión sobre la música en la representación bonarense, y al final, la información de la lectura que se hizo de la *Cantata* en París:

La Cantata salió como brota un quejido, aunque naturalmente tuvo que pasar por la razón.

Precisamente el esfuerzo consistió en darle cierta expresión objetiva de "epos". Por eso, en vez de acudir a resortes de la propia sensibilidad, se acudió a los símbolos eternos; el tributo de la naturaleza amontonado sobre una tumba; las regiones, la geografía humana de España; el Padre, la Madre, la Hermana, la Novia

—los cuatro costados del corazón—. Situada así la acción en el espacio físico y en el “espacio del alma”, había que situarla en el tiempo. El trueno de los Milicianos, desde el fondo, la arraiga en el presente; la evocación de los temas líricos gratos a Lorca, la reminiscencia del Caballero de Olmedo, la atan a la tradición, al pasado; y el grito vengador final (tras los esfuerzos abortados de la Madre, que por más que hace no logra salir de la obsesión de una frase trunca: “¡Pero tu sangre...”, la lanza al porvenir, al porvenir que es nuestro. Una preocupación musical que Pahissa interpretó cabalmente, domina la elaboración del poema. Tras la recitación de Mony Ermello, el poema quedó confiado a la teatralización de Margarita Xirgu.

La traducción francesa de L. Z. de Galtier fue recitada por Georgina de Uriarte en el Teatro Marigny de París, 1951. (164)⁴⁵

Su nota explicativa, comprueba que Reyes se propuso sumar a las funciones de drama, poesía y música una más: la narrativa, al referirse a que deseaba darle una “expresión objetiva de “epos”. Esta función épica se da a través de una descripción que fluye internamente, como un río subterráneo que va bajo de la palabra poética, ya que si bien los personajes simbólicos expresan su dolor en forma de lamento, también, a través de ellos se va narrando el horror del crimen nefasto, que se entrega en el poema a base de una sola línea repetitiva, dicha por el coro de la Guardia de Milicianos: “Y el trueno, fruto de la carabina.”

La *Cantata* da principio con un lamento del padre en imperativo: “Madre de luto, suelta tus coronas” que después habrá de repetirse como un eco amplificado:

*“Madre de luto, suelta tus coronas
sobre la fiel desolación de España,
sacudido rosal, zarza entre lumbres. (165)*

El poema, además de ser anfibio en su forma, lo es en su contenido, ya que Reyes al evocar la Naturaleza garcialorquiana, funde en su descripción la Naturaleza española y la americana, como puede apreciarse en este parlamento de La Novia:

*Junta y apila en la silvestre tumba
los fragantes limones y naranjas,
túmulo vegetal, cerro de aromas,
la carne cristalina de las uvas,
gusto seco de nueces y castañas,
la granada vinosa,
la cidra vaporosa,
paltas y tunas y piñas de América,
y las anonas y los tamarindos,
y las lanzas del cacto mexicano... (167)*

Esta fusión de frutos de la Naturaleza propia de España con la de América, tiene correlato en la fusión de plantas:

La Novia:
*Crezcan la mejorana,
la yerbabuena,
dalia y clavel del aire,
flores de América... (168)*

Y correlato en la fusión de razas y de pueblos, como en los siguientes parlamentos:

La Hermana:

*Y las espuelas de Amozoc repican,
las barbas del rebozo de la china
cosquillean el vello de la boca,
y el gaucho zapatea,
el suelo santiguando con las botas.*

El Padre:

*Hoy te lloren los pueblos,
el gitano solemne y el andaluz exacto,
el “maño” terco y bueno como el agua y el pan,
ebrio de luz el lírico huertano,
el catalán de las sagradas cóleras,
el forzado gallego melancólico,
el dulce, hercúleo vasco,
el recio astur y el castellano santo. (167)*

La Novia:

El lazador de América y el fiero mexicano

La metáfora con la que Reyes describe a García Lorca, lo enlaza con el Adonis de la cultura helénica, muerto a dentelladas de jabalí, al final de ese eco cada vez más amplificado, del primer lamento del padre:

*Madre de luto, suelta tus coronas
sobre la fiel desolación de España.
Ascuas los ojos, muerte los colmillos,
bufa en fiestas de fango el jabalí de Adonis,*

*mientras en el torrente de picas y caballos
se oye venir el grito de los campeadores:
"¡Aprisa cantan los gallos
y quieren quebrar los albores!"* (168)

Si el lamento del padre enlaza la imagen del poeta español con la tradición helénica, el lamento de la madre, que también se repite en el poema, amplificándose, lo enlaza con la tradición cristiana, al llamarlo "Abel", esto es, asesinado por su hermano:

*¡Pero tu sangre, tu secreta sangre!
¡Abel, clavel tronchado!* (167)

Este grito se completa al final de la *Cantata...* cuando en una sola voz unida de todos los personajes se fusiona el lamento de la madre, con los del padre, la hermana y la novia, para cerrar el poema:

*¡Pero tu sangre, tu secreta sangre,
Abel, clavel tronchado,
colma los surcos y amenaza el vado!
¡Aprisa cantan los gallos
y quieren quebrar los albores!* (169)

La visión que ofrece Reyes sobre el dolor por el asesinato del poeta español, a través de la *Cantata...* es la de un dolor universalizado, ya que a medida que se evoca el suceso, se amplifica el dolor en el tiempo y en el espacio, sumando tradiciones culturales, naturaleza y pueblos.

DISCURSOS CRÍTICO Y NOTICIOSO

Estreno de la *Cantata...* por Margarita Xirgu.

La primera noticia que aparece en el periódico bonaerense anunciado el estreno de la "*Cantata...*" es en *Noticias Gráficas*, del sábado 18 de diciembre de 1937.⁴⁶ Ahí se informa que "la ilustre actriz Margarita Xirgu rendirá un homenaje a Federico García Lorca" en el Teatro Smart antes de su despedida anunciada para el 26 de diciembre, y que:

Con dicho motivo, la mencionada actriz está ensayando la escenificación de la "Cantata en la tumba de Federico García Lorca", original del poeta mejicano (sic) Alfonso Reyes para la cual el celebrado músico español J. Pahissa ha compuesto una breve partitura.

Después de la última representación de "Bodas de sangre", que tendrá lugar el próximo jueves, por la noche, será ofrecida la "Cantata en la tumba de Federico García Lorca", en la que aparecen todos los personajes del poeta para llorar y cantar su muerte. (p.6. col. 6)

Después, se ocupan de la noticia los demás periódicos de Buenos Aires: *La vanguardia*⁴⁷, *La República*, *La Nación* y *Crítica*. El artículo de *La República* enfatiza la expectación que hay por el estreno y da cuenta de la amistad que había entre Reyes y García Lorca:

Hay expectativa por conocer la producción del embajador de Méjico (sic) en Buenos Aires. Poeta de alto vuelo, historiador y escritor de nota, Alfonso Reyes ha querido testimoniar su admiración ante el público por el vate de Granada, trágicamente muerto en

*la guerra civil española. Margarita Xirgu no podía haber encontrado un medio más hermoso para ese homenaje al autor de "Romancero gitano". La personalidad vigorosa de Alfonso Reyes que fué amigo de García Lorca y que conoce a Margarita Xirgu desde hace muchos años, asegura el éxito de esa función en la que se dará cita cuanto de interesante tiene el ambiente literario de Buenos Aires. La "Cantata" del escritor mejicano (sic) tiene una concepción hermosa que el público habrá de gustar con el mismo interés que espera el estreno de una producción de autor de los quilates de Alfonso Reyes.*⁴⁸

En *La vanguardia*, además de la nota anticipada semejante a la de *Noticias gráficas*, el mismo día del estreno, el 23 de diciembre, da más detalles sobre el reparto de la representación:

*La obra será interpretada por los siguientes artistas: El padre, Alberto Contreras; La madre, Margarita Xirgu; La hermana, Isabel Pradas; La novia, Amelia de la Torre; voces: Juana Lamonedada y Emilia Milán. Completan el conjunto: Amalia Sánchez Ariño, Eloísa Vigo, Eloísa Cañizarfes, Antonia Calderón, Isabel Gisbert, Teresa Pradas, Pedro López Lagar, Alejandro Maximino, Enrique Alvarez Diosdado, José Cañizares, Alberto Contreras (hijo), Emilio Ariño, Gustavo Bertot, Miguel Ramírez y Luis Calderón.*⁴⁹

La nota de la revista *Crítica*, firmada por Augusto A. Guibourg, destaca la emotividad con que el público reaccionó en el estreno de la obra como puede deducirse por los titulares del artículo:

“EL PÚBLICO DIÓ CARÁCTER CONMOVEDOR AL HOMENAJE TRIBUTADO ANOCHE EN EL SMART A FEDERICO GARCÍA LORCA. DESDE UN PALCO EL POETA MEXICANO HABLÓ AYER. EL PÚBLICO DESCUBRIÓ A REYES Y EXIGIÓ SU PALABRA AL GRITO DE “¡MÉJICO! ¡MÉJICO! (SIC)”⁵⁰

A los titulares sigue la crítica en los siguientes términos: “Una vibrante manifestación de dolor hecho protesta fué la actitud del público, anoche, en el Smart.” Después dedica un comentario a: la “Orquestación poética”, la “Bella música”, “Los animadores” y a “La emoción del público” finalizando con la descripción de cómo el público ovacionó de pie a Reyes durante su discurso de despedida.

Todo fué excelente en la representación de anoche, pero hubo algo que rebasó la emoción general, en el escenario y en las dependencias del teatro que el público colmaba. Y ese algo fué la actitud del público mismo. [...]Desde los aplausos iniciales hasta las últimas palabras de la improvisación de Alfonso Reyes, el público se mantuvo de pie.⁵¹

Para terminar este recuento sobre el estreno bonaerense, es preciso destacar el cariño que despertó Alfonso Reyes entre los exiliados españoles y los argentinos, el cual puede comprobarse leyendo las reseñas sobre el acto en homenaje a Reyes, organizado por la colonia española en Buenos Aires, cuatro días después del estreno mundial de la *Cantata...* que consistió en un banquete al que asistieron más de tres mil comensales en ocasión de la publicación del libro de Reyes *Vísperas de España* y que fue, además, su despedida de Argentina. Los periódicos

dieron cuenta del evento y en *La vanguardia* pudo leerse la siguiente nota, aparecida el 27 de diciembre, en la que se resume el impacto que causó Alfonso Reyes en la colonia española en la Argentina:

Habló en primer término el periodista José Vanegas, en nombre de la comisión organizadora, para ofrecer el homenaje a Alfonso Reyes y exaltar los valores espirituales de su obra y los valores morales de su conducta. (La vanguardia p.2, cols. 3-5)

Hay que recordar que España estaba en plena guerra civil en ese momento y el libro de Reyes abarcaba la época de su exilio en España, es decir desde 1914 hasta 1924, o sea desde el inicio de la primera guerra mundial. Es el periodo en el que se relaciona Reyes con los miembros del Ateneo, cuyo secretario era Manuel Azaña, y que dura hasta el inicio de la dictadura militar. Así, a las palabras del periodista, siguieron las del cónsul de España, que aún lo era de la República en guerra, el señor Blasco Garzón:

... quien insistió en la calidad superior de las páginas de Reyes, vinculándolas a la tradición literaria española y a la renovación total de la España nueva. Fué un discurso vibrante, donde se señaló la ejemplaridad de la actitud de Reyes, escritor exquisito y refinado a la vez que fervoroso amigo de la causa popular.⁵²

Y que sirvan para dar fin a este acercamiento entre Alfonso Reyes y España, las palabras entrecortadas por una emoción visible, según declaró el periodista de *La vanguardia*, que pronunciara frente a esas tres mil perso-

nas, al responder al discurso del cónsul de España y que denotan su gran estatura de hombre universal:

“...dejemos el pretexto –dijo– pues bien sé que aquí sólo soy un pretexto, y vamos al grano. Aquí no se trata de agasajar ni a un libro ni a un hombre, sino de exaltar la amistad de los dos pueblos de igual destino que se apoyan fraternalmente en estos momentos decisivos”.
(La Vanguardia, 27-Dic, p, 2, col. 5)

CAPÍTULO V

EL DRAMA - RELATO

(*CON DOS MODALIDADES*)

PRIMERA MODALIDAD: *Drama – cuento – palimpsesto*
El pájaro colorado (1928)

Reyes escribe *El pájaro colorado*, en febrero de 1928, mientras se encuentra de visita en la Estancia “La Pascuala”, en Tandil, Argentina, y señala que es para ser representado por niños vestidos con papel de colores. Se ha dicho ya que lo anfíbio en este texto proviene de la fusión dos funciones: la dramática y la narrativa; con respecto a la primera función, el género dramático al que se apega es el sainete, y a pesar de su brevedad contiene todas las fases estructurales de un drama: prólogo, cuatro actos y epílogo; y en cuanto a la segunda función, presenta también un género narrativo anfíbio, ya que funde el cuento de hadas infantil, con la fábula y el mito.

Se trata de una forma de palimpsesto que retoma la tradición oral, con-jugando el argumento de la *Caperucita Roja*, con la referencia literaria maeterlinckiana del *Pájaro azul*, y una moraleja final propia del género de la fábula de Esopo. Reyes configura una trama cuyo conflicto no corresponde al cuento maravilloso, sino al género trágico, pero le da un final *lieto*, esto es, que se resuelve felizmente merced a que toma “al vuelo” como

corresponde a un mundo pajaril, otra antigua tradición que comparten los egipcios, los griegos y los cristianos: la del Ave Fénix. Este último mito permite a Reyes crear una construcción dramática circular.

Los nombres de los pájaros que actúan como personajes están tomados de la fauna argentina: Lechuzón, Carpintero, Churrinche, Ratonera, y Tero. La obra comienza con un “Prólogo” en el que los pájaros se lamentan porque los cazadores, intentan matar al Lechuzón – que corresponde al personaje del *Lobo feroz*–, pero fallan el tiro, matando al Pájaro colorado que es el personaje que corresponde al de la *Caperucita roja*. Y es el propio Lechuzón, quien exhorta a todas las aves para que lloren al Pájaro colorado.

LECHUZÓN: Árboles donde ha perchado
–pino, eucalipto, abedul–:
illoradlo, que lo han matado!

CARPINTERO: ¿Acaso al pájaro azul?

LECHUZÓN: Sí: al pájaro colorado. (250)⁵³

Sin embargo, la muerte no se presenta como algo trágico, el mismo nombre del Pájaro colorado: *Churrinche* le sirve a Reyes para rimar con él palabras del uso popular jocoso. El prólogo da fin con el lamento de los pájaros:

TODOS
Lloro, lloro, lloro, lloro,
¡Ay Churrinche, Churrinche!
¡que me tiene tu muerte con berrinche! (251)

El primer acto marca el tiempo del día: es el amanecer y es el Pájaro colorado quien inicia el acto animando a las aves a que se despierten y salgan del nido. Es decir, se marca que la acción se inicia ahí, en correlato con el principio del día, no se aclara si el primer acto es una escena retrospectiva, con respecto al Prólogo, o si es sucesiva, sólo se advierte que el Pájaro colorado está vivo. Será hasta al final del sainete que se entenderá que la acción del llanto en el Prólogo puede ser lo mismo anterior al Primer Acto, que posterior al Epílogo, debido a que la línea de la acción es circular. Colocarlo al principio da la pauta para comprender que la acción tiene la estructura de la serpiente que se muere la cola, es decir, puede repetirse hasta el infinito.

En cuanto a su construcción dramática, la acción del primer acto corresponde a lo que Aristóteles considera como el planteamiento con el que debe iniciarse la acción dramática: la presentación de los personajes, del orden cotidiano y de los antecedentes. Los personajes identificados en este acto, además del Churrinche, son dos pájaros: el Carpintero y la Ratonera. En el segundo acto, mientras todos los pájaros conversan advierten que se acerca el Lechuzón y todos huyen. Su llegada inicia el conflicto y da fin el acto segundo. El acto tercero es el encuentro de Churrinche (en referencia estricta con la Caperucita Roja) y el Lechuzón (en referencia del lobo feroz), en el que se desarrolla el conflicto, y en el cual Reyes inserta una referencia autoral, esto es, de su propia realidad, al situar la acción precisamente en la Estancia de Tandil, donde está él escribiendo *El pájaro colorado*, lo que indica que lo escribió para los niños del lugar:

CHURRINCHE: *Abuela Lechuza, diga:
¿Qué anda haciendo por Tandil?*

LECHUZÓN: *Descanso de mi fatiga
desde diciembre hasta abril;
que a mí la vida porteña
ya nada me enseña.
Y el nombrado Mar del Plata
-la verdad- me da la lata. (252)*

Las voces a lo lejos rompen la escena con sus gritos contra el Lechuzón: “¡Bicho feo! ¡Bicho feo! ¡Bicho feo!”

El acto tercero termina con el diálogo parafrásico entre el Pájaro colorado y el Lechuzón:

LECHUZÓN: *¿Por qué me tratas así?
¿No ves que soy tu abuelita?
¡Cuidado, Caperucita!*

CHURRINCHE: *Es aquella pajarita
que aletea por ahí.
Dime, abuelita, ¿por qué
siempre tan torva te veo?
Tú escondes algún deseo.*

(Voces a lo lejos)

¡Bicho feo! ¡Bicho feo!

LECHUZÓN: *¡No sé!*

CHURRINCHE: *¿Por qué tan corvo ese pico?*

LECHUZÓN: *No me lo explico...*

CHURRINCHE: *¿Y esas garras sarmentosas?*

LECHUZÓN: *¡Me preguntas unas cosas!... (253)*

El acto cuarto se inicia con los Cazadores que buscan al Lechuzón que escapa y termina con la muerte del Pájaro colorado, por error de los Cazadores:

LECHUZÓN: ¡Alas para cuando os quiero!
PAJARITOS: ¡Se escondió en el agujero!
CAZADORES: Pim Pam Pum.
TERO: ¡Tero-Tero-Tero-Tero!
LECHUZÓN: ¡Alas para cuando os quiero!
TERO: ¡Tero-Tero-Tero-Tero!
CAZADOR: ¡Ay, un ave ensangrentada!
CARPINTERO: Infame: ¿ves lo que has hecho?
CAZADOR: ¡Caperucita Encarnada
murió de un tiro en el pecho!
TODOS: Lloro- Lloro- Lloro- Lloro.
¡Ay Churrinche, Churrinche,
que me tiene tu muerte con berrinche!

Y es este último parlamento el que enlaza con el principio del Prólogo, de donde el Epílogo viene a ser como la moraleja de la fábula, y no parte de la acción dramática.

Tal como en *Ifigenia cruel*, este texto muestra gran economía de didascalias. Apenas, al principio, explica que el texto es “*Representado por niños vestidos de papel de colores*”, y en el medio apunta una vez “*Huyen*” al referirse a los pájaros, y dos veces “*Voces a lo lejos*”. Reyes identifica en este texto al Pájaro colorado con la Fantasía, como lo expresa en el Epílogo, donde ocurre la muerte y resurrección del Pájaro colorado:

LECHUZÓN:

*Caperucita Encarnada,
pájaro de fantasía:
tú calla y no digas nada,
que aun de bala atravesada,
renaces al otro día. (254)*

El epílogo termina con un regaño humorístico para el Cazador y dos líneas de jitanjáforas:

TODOS

*Cazador: ¡qué mal lo hiciste!
¡qué mal has quedado!
¿Cómo quieres hacer blanco!
—y valga el chiste—
si el pájaro es colorado?
Tiri-tiri-tiri-lío
Tiri-Tiripi-quitío. (254)*

Ha podido verse cómo Reyes rompe con los lineamientos de ambas funciones: la narrativa y la dramática. La del cuento de hadas, cuando los Cazadores que buscan cazar al Lechuzón —en lugar de matarlo a él, matan al *Pájaro colorado* que es el símbolo de la Fantasía, de la que nace el cuento—, lo que destruye la correspondencia con *Caperucita roja*, para configurarse como palimpsesto. Y para recuperar el final feliz del *cuento maravilloso*, Reyes rompe los lineamientos dramáticos del suceso trágico, que es la muerte del Pájaro colorado, enlazando la referencia con el *Pájaro azul* de Maeterlinck y con el Ave Fénix, para dar su mensaje de esperanza que es la moraleja de la fábula: si posees la Fantasía, por más que

haya cazadores que la acribillen, ella siempre renacerá como el sol en cada amanecer, por ello, el primer acto comienza al despuntar el alba.

SEGUNDA MODALIDAD: *El drama – nouvelle – poema – palimpsesto*

Los tres tesoros (1940-1955)⁵⁴

En este texto, Reyes propone su propio discurso filosófico epicúreo, a través de un palimpsesto escrito en forma de texto anfíbio en el que funde equilibradamente tres distintas funciones literarias: dramática, narrativa y poética, y una no literaria, la que proviene de la filosofía epicúrea, que actúan sobre un trasfondo de carácter poético.” Se ha dicho antes que puede considerarse un drama por su forma dialogada y por la línea estructural de su acción dramática; *nouvelle*, por su función narrativa y por su extensión que corresponde a la de una novela corta, y palimpsesto por partir del imaginario ajeno.

Al principio del su texto Reyes escribe un “Aviso”:

Este poema o entretenimiento visual –olvidado entre mis papeles desde hace unos quince años y al que sólo ahora pude dar el toque definitivo– parte de un tema de Robert Louis Stevenson (The Treasure of Franchard), prontamente se aleja de él y toma por su propio atajo (7 «498»).

La definición que Reyes le da de “poema” presupone que quiso expresar en él una emoción personal (no sólo una ficción), y si lo caracterizó como “entretenimiento visual” pudo ser porque lo imaginó “representado teatralmente,” lo que explica su configuración dramática,

con personajes que hablan en diálogo directo y una voz didascálica que cumple la función que hace el “narrador” en el texto de Stevenson, y que es la que da las indicaciones sobre el espacio, el tiempo y los movimientos, actitudes y sentimientos de los personajes. Pero es precisamente por la identificación parcial del protagonista con el autor, por lo que Reyes define el texto en su «Aviso» como “poema”. En cuanto al hecho de que Reyes haya partido de otro texto, conviene recurrir al discurso crítico para ampliar las características de este palimpsesto y sus relaciones transtextuales con el de Stevenson.

Según Gérard Genette, las relaciones que él denomina *transtextuales* pueden clasificarse en cinco categorías, tres de las cuales se dan en *Los tres tesoros*: la *intertextual*, que es la que no implica un palimpsesto, sino la simple relación de un texto con otros no escritos por el autor; la *hipertextual*, que Genette explica diciendo: “...j’entends par là toute relation unissant un text B (que j’appellerai hypertexte) à un text antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire.” (11-12) esto es, la relación que une un texto B o *hipertexto* a un texto anterior A o *hipotexto*, que es precisamente el caso del palimpsesto, y la última categoría, la *architextual* que es la relación de cercanía entre textos en función de sus características comunes en cuanto a su género literario, subgénero o clase de texto, categoría que también se da en *Los tres tesoros*, por compartir personajes, función narrativa y parte del argumento. Al calificar Reyes en su “Aviso” al texto como “poema,” está reconociendo el substrato emotivo de ín-

dole personal sobre el que está edificado el palimpsesto dramático narrativo.

Para revisar hasta dónde el *hipertexto* de Reyes avanza por el *hipotexto* de Stevenson, se hace necesario una breve sinopsis de la diégesis principal en *The Treasure of Franchard*: El doctor Desprez ha perdido su fortuna en el juego y se ha retirado de París, para vivir en la provincia con su esposa Anastasie, lejos de la tentación del juego y los placeres. Ahí, adopta a un muchacho huérfano Jean-Marie. Sus investigaciones lo llevan a descubrir un tesoro. Nace en él la tentación de regresar a París, dueño ahora de una nueva fortuna. El muchacho piensa que si el doctor vuelve a París, dilapidará su fortuna otra vez, de modo que roba el tesoro y lo esconde. Ante esta nueva pérdida de la fortuna, a la que se suma la quiebra de la compañía turca de ferrocarriles, cuyas acciones le permitían vivir retirado, más un huracán que destruye su finca, el doctor se siente vencido. El muchacho, viendo la completa ruina del doctor le devuelve el tesoro diciéndole que ojalá no lo use para irse a París a malgastarlo. Desprez ya ha aprendido la lección y decide no ir a París y dedicarse a su ciencia. La *nouvelle* termina con el mensaje de que la fortuna la merece quien es digno de usarla con provecho.

Silvia Pappé, en su estudio comparativo “Variaciones sobre un tesoro” analiza hasta dónde *Los tres tesoros* sigue la línea argumental de la novela de Stevenson, describiendo las variantes de acuerdo con las divergencias de la diégesis y llega a la conclusión de que para Stevenson “el tesoro permanece a nivel de la realidad concreta: es fortuna, significa riqueza material y varía tan sólo por la situación en que se haga uso de él.” (Pappé 87) y que,

en cambio, para Reyes “el tesoro es un valor simbólico; en su sentido original, concreto, no importa que se haga uso de él o no” (Pappe 87). Sin embargo, ella no sólo no llega a dilucidar en qué consiste ese valor “simbólico” sino que no percibe que el “tesoro” singular de Franchard, concretamente monetario, se transforma en “tres tesoros,” ya que no representan tesoros monetarios, sino que se refieren a tres personajes, es decir, es un tesoro plural y no involucra lo económico, sino la capacidad de amar ponderadamente. Ésta es la transformación fundamental del tema del drama-*nouvelle*-poema de Reyes.

Tres de los personajes principales de ambos textos son equivalentes: el doctor Desprez, la esposa: Anastasie y Jean-Marie, el muchacho adoptado, aunque con distintos nombres: el doctor, don Joaquín Pardo, Rosario y José Andrés, respectivamente. Los otros personajes varían en importancia y en función. Al personaje catalítico Casimir, hermano del doctor Desprez, en Stevenson, lo suplantán dos personajes, en Reyes: el doctor Palacios, colega del doctor Pardo y Madrigal el pintor. Los personajes femeninos externos a la casa, son: la nieta huérfana de un coronel, Matilde, cuya función temática es introducir la línea de la sensualidad y la nodriza Marta, personaje arquetípico a la que identifica con la Naturaleza. En cuanto a la estructura, los sucesos del huracán y la ruina económica del doctor Desprez, son sustituidos en el texto de Reyes, por la identificación parcial del protagonista consigo mismo. Esta identificación la sugiere Reyes, primero, a través de referencias contextuales con su entorno biográfico y finalmente, con la anagnórisis aristotélica que proviene de la función dramática y que da como consecuencia el cambio de rumbo hacia

un desenlace diferente al del hipotexto, por el discurso filosófico epicúreo que le sirve de basamento y desenlace.

Entre las diferencias entre el hipertexto y el hipotexto, está, desde el principio, el espacio donde se dan los hechos. *Los tres tesoros* no ocurre en Francia, sino en México. Se ha dicho que Reyes se sirve de una auto-referencialidad contextual para conseguir que el texto desarrolle su función poética, algunas de esas referencias contextuales, la proporcionan las descripciones que hace la voz didascálica del doctor Palacios, cuya personalidad puede referirse a José Vasconcelos, por ejemplo, y la del pintor Madrigal que parece describir a Diego Rivera:

Madrigal, hombre de sesenta años, entrecano, todavía vigoroso, rostro afeitado y marmóreo, roseta de la Legión de Honor en la solapa.

DOCTOR PALACIOS –al doctor Pardo–: ...y Madrigal te hará un gran retrato al óleo, como el mío que tanto admiras, para que presida tu sala. (60-61 «531»)

Sigue una alusión directa al destinatario del texto dramático, al citar el lugar de reunión de los personajes: *La casa de los azulejos*, donde se instaló el restaurante Sanborns, desde octubre de 1919, y que para los años en que Reyes escribió su texto era considerado uno de los sitios de reunión más elegantes.

En México. Hora del desayuno en un restaurante céntrico y concurrido, con su antiguo patio colonial convertido en comedor, sus mesas y servicio, su luz cenital, que todos reconocerán al instante. (60 «531»)

A esto se añaden las referencias al discurso del pintor mexicano, como aquel famoso de su antropofagia, en un parlamento del doctor Palacios, dirigiéndose al doctor Pardo:

PALACIOS: ...Otra vez el confesó que, en París, había practicado la antropofagia para corregir ciertas deficiencias glandulares... (62 «532»)

Otra nota auto-referencial parece aludir al primer encuentro entre ellos:

MADRIGAL: –No quisiera ser impertinente, doctor Pardo, pero, por su cara, yo diría de usted lo que dijo de Sócrates aquel extranjero: que es usted un hombre de fuertes pasiones, y añadiré también en su beneficio la respuesta de Sócrates: que ha sido capaz de dominarse. (61 «531»)

Esas palabras no sólo recuerdan las que escribió Reyes en la dedicatoria a su madre Aurelia Ochoa de Reyes, en su libro *Parentalia*: “...Escribo para ti. Rehuyo cuanto puedo los extremos de la pasión y la falsedad...” sino que están orientadas a preparar el mensaje epicúreo que pondrá de manifiesto el desenlace del texto. Otra posible identificación contextual es la del doctor Palacios con José Vasconcelos, que se sugiere a través del apellido “Palacios” evocador del poder, ya que Vasconcelos era Secretario de Educación cuando le encargó pintar a Rivera en los muros del Palacio de Gobierno de la capital mexicana. También se sugiere por ciertos parlamentos que parecen estar cifrados y referidos al momento en que Reyes, hallándose en exilio en Espa-

ña, recibió de Vasconcelos la posibilidad de recuperar su puesto en la sociedad mexicana:

PALACIOS: (Al doctor Pardo) ... De todo el grupo, ninguno te igualaba como capacidad total. [. . .] En cuanto al criterio, siempre nos has dominado a todos [. . .] ahora que las cosas van a cambiar, por otro vuelco de la Fortuna que, por lo visto, no ha dejado de pensar en ti, ahora tienes que volver por lo tuyo. (54-55; «527»)

¿A quiénes puede referirse ese “grupo” y ese “todos” si no es al grupo del Ateneo de la Juventud? Y ese “vuelco de la Fortuna” recuerda el “vuelco” al que Reyes se refiere en su “Comentario a *Ifigenia cruel*”, que ocurre cuando Vasconcelos intercede con el presidente Alvaro Obregón para que Reyes salga de su exilio y se le reintegre al Servicio Exterior Mexicano.

Otras referencias son de carácter intelectual, y algunas hasta de carácter doméstico como la descripción del “consultorio del Doctor, sin un frasco ni un aparato. Muchos libros. Más bien parece el estudio de un escritor.” (25; «507»); también la de llamar al personaje no por su título de “doctor “ como correspondería a un médico, sino con el de “don Joaquín” tal como a Reyes se le llamaba “don Alfonso”; así como la descripción de la puesta de la mesa, que parece la de una escena doméstica de su propia esposa, Manuelita con Emilia, su ama de llaves:

...El salón-comedor, donde Rosario y Juana disponen la mesa, desde el mantel hasta la última cucharilla, con una perfecta distribución en los movimientos de una y otra: una, el mantel; otra,

las servilletas; aquella, platos y tazas; ésta, los vasos, etc., con regularidad de relojería que deja ver los años de convivencia entre ambas. (22 «506»)

Hay que haber visto esta escena en casa del propio Alfonso Reyes, para advertir su evocación de la ceremonia doméstica cotidiana. Y hay que haberlo oído hablar para reconocer sus palabras cuando, por ejemplo, don Joaquín le dice a Pepe Andrés:

... la Naturaleza es la salud, y la salud odia los excesos [. . .] Los griegos, unos cirqueros de hace siglos, ¿sabes? decían que la virtud está siempre en el término medio... (27-36; «509-14»)

Otra nota se produce cuando Matilde lo insta a no recluirse y la conversación desemboca en una auto-identificación con Goethe:

PARDO.— ¿No se jubiló Goethe, por decirlo así, antes de tiempo? Tenía mis años, [. . .] ¡Quién sabe si en el corazón de aquel grande hombre se escondían también muchos desengaños, que él disimulaba con una perfecta cortesía y cortesanía!... (51 «525»)

Quienes conocieron a Reyes reconocerían que esa “cortesía y cortesanía” fueron características propias de su personalidad. Además, curiosamente, el apellido elegido para el personaje del doctor PARDO, incluye las tres iniciales “A”, “R”, “O”, de su nombre: Alfonso Reyes Ochoa. El drama-*nouvelle*-poema se separa definitivamente del relato del escritor británico, a partir de la introducción de la línea sensual-afectiva, que cambia la discursividad económica, que es en la que descan-

sa el texto de Stevenson y que se va preparando paulatinamente desde que Rosario acepta la adopción del muchacho: “Yo no te negaré nunca, *nunca*, nada que te haga feliz.” (21 «505») Esa oración, como caída al azar, estructuralmente representa una preparación del desenlace de la acción afectiva. Si la frase adjetiva “mujer honrada” repetitiva, sirve para describir el *ethos* de Rosario, en cambio, la frase calificativa que describe a Matilde, no es etopéyica, sino relativa a la tentación que puede producir su belleza externa, en quien la ve, ya que la voz didascálica la describe a ella y a su atuendo también repetidamente cambiando sólo el orden de los elementos oracionales: “blusa en que puntea el seno”, “los senos punteando en la blusa”, “su blusa en que puntean los senos”; mientras, don Joaquín se siente “ditirámico.”

Marta, la nodriza, es el personaje transgresor de la moral burguesa, al expresar que las leyes de la Sociedad no siempre siguen las leyes de la Naturaleza, cuando le revela al doctor Pardo que Matilde está enamorada de él:

¿Y por quién llora ella todas las noches? [. . .] ¡A ver usted cómo se las arregla para deshacer el “ñudo”, usted que sabe mucho! Yo lo conozco como muy hombre de bien, pero yo no siempre veo el bien donde creen verlo los de su clase. Yo vivo muy pegada al suelo, ¿me entiende? Yo oigo lo que aconsejan el campo, el cielo y la tierra, y no es siempre lo que aconsejan o fingen aconsejar los hombres... (79 «543»)

Aquí hay todo un reconocimiento de que las leyes sociales no siempre toman en cuenta la naturaleza humana y como consecuencia hay seres humanos que fingen

aceptarlas, pero las contravienen a escondidas, lo que implica que la moralidad burguesa es hipócrita.

Estructuralmente, Reyes configura en forma innovadora el nudo, que es la lucha interna del protagonista por aceptar esas leyes y no contravenirlas, y lo hace no a través de la acción del doctor que sería lo propio del drama, sino a través de su sueño. Es en su pesadilla donde se traza el conflicto íntimo ante la alternativa imposible de elegir el objeto amoroso: ¿quedarse con Rosario –lo sólido–, o irse con Matilde –la tentación etérea–? La pesadilla se termina con la imagen de José Andrés que se va configurando como símbolo de su propia conciencia:

Súbita negrura, en que aparece pequeñita y va adelantando y aumentando hasta el close-up la cara del muchacho José Andrés con los ojos escrutadores y acusatorios. (73 «539»)

Como puede verse, el lenguaje introduce el término técnico cinematográfico para lograr mayor eficacia en el proceso efrástico que se hace necesario para transformar la imagen visual del sueño, en expresión verbal.

Cuando surge la posibilidad de irse a la capital con su fortuna sobreviene la *anagnórisis* que ocurre después del conflicto y antes del desenlace en una tragedia de modelo aristotélico. Y exactamente en ese punto estructural, Reyes coloca la fase del reconocimiento que el doctor Pardo hace de su *harmatia*, o falla de carácter, en un monólogo clave para la comprensión del desenlace:

La vieja Marta, ojos tan cerca de la nariz, mirada de estilete. Y el ducho de Palacios, que también percibió algo en cuanto nombré a Matilde. Y Rosario que calla, pero lo adivina, y lo entiende todo,

que ha hecho de mi felicidad su incumbencia. [. . .] la mujer nueva y joven, que espera la siembra de un mentor. [. . .] La imposibilidad de sacrificar a una criatura como Rosario, a quien jamás dejo de querer, es lo cierto. Esto no se “arregla con reglas”. (80 «543-44»)

¿A qué “reglas” se refiere si no son las de la moral cristiana y su institución del matrimonio? Para agregar después sus dudas sobre su propio egoísmo:

... Y ¿cuál de los dos soy yo, en suma? ¿El que se quiere bien a sí mismo o el que quiere bien a los demás? Y querer ¿no es sacrificarse? (80 «544»)

La circularidad del monólogo interior se establece a través de la descripción de la nodriza india; y el desarrollo interno del monólogo va conduciendo su discurso, paulatinamente, hacia el reconocimiento de su propia *harmatia* aristotélica. La preparación del desenlace epicúreo se plasma a través de la conversación entre la esposa y Matilde, cuando Rosario convence a la joven, de que las dos juntas pueden hacer la felicidad de don Joaquín:

ROSARIO, casi asustada de su propio coraje.— Me has entendido bien, niñita querida. Él bien vale por nosotras dos juntas, ¿no es verdad? Ven aquí, a mis brazos, que no han de traicionarte nunca. Velaremos juntas por Joaquín, y que rabie el mundo. (84 «546»)

Ese enunciado final “y que rabie el mundo” muestra que el desenlace va a contravenir las “reglas” impuestas por la sociedad. Es en esa estancia de la acción afectiva, cuando sobreviene el descubrimiento del robo del tesoro

y el desmoronamiento de las ilusiones de don Joaquín de irse a la capital a vivir una vida nueva de dispendios, aunque supuestamente dedicado a la ciencia.

PARDO.— Lo perdido está bien perdido, y es el pago con que he rescatado mi felicidad y mi virtud, y ésa sí que hubiera sido pérdida grave. Está bien: hemos soltado el lastre. [. . .] No es la primera vez que acierto en perder; es mi destino. [. . .] Yo no necesito renombre, ni halagos mundanos, ni vuelta a los desvaríos de ayer, ni engañosos tesoros. ¿Tesoros? ¡Aquí están mis tesoros! (87 «548»)

Don Joaquín se refiere a su esposa y a Pepe Andrés. Es entonces cuando el muchacho le confiesa que el tesoro está a salvo “puesto que la purga hizo lo suyo, todo puede ya volver a sus manos” (88 «548»). No es casual la palabra “purga” dado que es la traducción de *katharsis*, en su sentido de purificación. Esto es, el doctor Pardo se ha purificado al soltar el “lastre” de la ambición de riqueza, juego y placeres mundanos, reconociendo que Rosario y Pepe Andrés son sus “tesoros.” Y es en ese instante donde el conflicto interior se desenlaza, a través de la línea sensual, totalmente ajena al palimpsesto, cuando aparece Matilde, y al verla Rosario, le dice a su esposo:

... ¡Tus tres tesoros, Joaquín, tus tres tesoros! [...] óyelo bien: tus tres tesoros. Aquí hay una complicidad perfecta para hacerte siempre dichoso. (89 «549»)

Esta alusión a la unión de los tres amores: conyugal, filial y sensual, representados por: Rosario, Pepe Andrés y Matilde, respectivamente, implica que cada uno de

ellos acepta a los otros dos, en su deseo de proporcionar felicidad a don Joaquín. Reyes propone con tal desenlace un discurso epicúreo, que podría interpretarse como representativo de una utopía masculina, merced al enunciado final de Rosario que es el que explica el título de “*Los tres tesoros*” y da solución al conflicto interno de don Joaquín. Este desenlace es una vuelta de tuerca filosófica que cambia el ángulo del tema planteado por el *hipotexto*, ya que la naturaleza del tesoro se transforma de monetario en afectivo. El “tesoro” que es un Bien Material, para Stevenson, aunque lo presenta como un Bien que hay que merecer moralmente, para Reyes, es un Bien Natural, lo que representa un cambio hacia otro discurso moral, por su concepto hedonista epicúreo. La transformación del tesoro da como resultado la propuesta de un cambio de valores morales de la sociedad, al mostrar cómo estos se contraponen a los de la Naturaleza, en ecuaciones en las que los coeficientes son divergentes:

Para el discurso moral de Stevenson:

Felicidad es = Aceptación del Bien Material + Autocontrol de su provecho.

Para el discurso epicúreo de Reyes:

Felicidad es = Aceptación de la Naturaleza + Autocontrol de sus pasiones.

El texto anfibio de Reyes da fin con una referencia a la imagen simbólica de la nodriza, que ya “no parece criatura humana. Parece un relieve de la tierra”(550), y la voz autoral concluye con un mensaje configurado como la moraleja de una fábula, al que Reyes denomina: “Envío”

Y tú, cabecita estudiosa, reclínate en mi hombro y admira conmigo la imagen de un hombre feliz. Como en las alegorías amatorias de los pintores, un niño y algunas mujeres cuidan de su regalo.
(90 «550»)

Como puede advertirse, Reyes sustrajo la línea del Bien material, y la sustituyó con la de la búsqueda de la Felicidad. Es ahí donde, el relato toma “su propio atajo” y deja de ser palimpsesto.

En conclusión, en el texto anfibio de Reyes, hay una transformación total de las funciones literarias: Stevenson narra; Reyes dramatiza. Stevenson moraliza al contrastar el provecho de la fortuna con la dilapidación. Reyes filosofa al contrastar la Naturaleza humana con las Leyes humanas; la enseñanza moral de Stevenson se refiere a los bienes materiales; el discurso filosófico epicúreo de Reyes se refiere a los bienes afectivos.

El mensaje que se deduce de *Los tres tesoros* va en apoyo de una filosofía que ve el hedonismo como fin supremo del ser humano, en la que lo sabio es aspirar al goce ponderado y al prudente dominio de las propias pasiones, estimando que la Felicidad que proporciona el amor –conyugal, filial o sensual–, proviene de la Naturaleza y contravenirlo es obrar *contra Natura*.

CAPÍTULO VI

EL DRAMA OPERETA -

FARSA DETECTIVESCA. *Landrú - Opereta*

(1929-1953)⁵⁵

Según explicación del propio Reyes, él comenzó la escritura de *Landrú*, desde la época en que tuvieron lugar los asesinatos del siniestro criminal francés, Henry Désiré Landrú, sin embargo, la fecha que él da como inicio, no es el año de 1922, en que fue ejecutado el Landrú real, sino el del 11 de abril de 1929⁵⁶ esto es, siete años después y lo comienza a escribir no en París, sino en Buenos Aires; lo que indica que en esos siete años fue cuando perguenó la idea sobre el asunto, transformando el tema, que podría ser propio de una tragedia, en un tema de farsa, a la que él denomina *opereta*, imaginando su texto acompañado de música. Y es hasta 1953 que le da fin, ya radicando en México.

Diez años después, cuando en París se anunciaba la nueva película, con libreto escrito por François Sagan y Claude Chabrol, sobre los acontecimientos criminales de Henry Désiré Landrú, fue su viuda, Manuelita, quien encontró en el archivo de Reyes este texto dramático que parece haber sido escrito después de alguna de sus lecturas de Robert Louis Stevenson. Para más exactitud, después de una relectura de *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, que sumada a las lecturas de los textos freudianos y a la de

los periódicos con la noticia de los crímenes del Landrú real, se combinaron en su mente y debieron impulsarlo a escribir esta sátira operética sobre un Landrú intertextual de ese Dr. Jekyll-Mr. Hyde, que en su propia designación, implica no el “Bien” exterior, sino la “agresividad escondida” freudiana: *Je* = yo, en francés + *kill* =mato, en inglés, y *hyde* esconder, lo cual representa una imagen que esconde los deseos reprimidos de matar, que afloran a través de la otra imagen, de la del Yo que es la Otredad del Yo recóndito, interior, de *alter ego*, que es consustancial con el Uno exterior. Así, Reyes se sirvió del contexto criminal que le ofrecía Landrú, para exteriorizar, burlesca pero catárticamente también, su propia agresividad siempre reprimida, resultando, un Landrú que juega metafísica y grotescamente a representar la exterioridad de una interioridad oculta, como la del “Mr. Hyde” de Stevenson.

El director Juan José Gurrola, después de recibir el texto de manos de Manuela Reyes, fue quien la estrenó el 16 de febrero de 1964 en la Casa del Lago, con el grupo “Estudio de Investigaciones Escénicas” patrocinado por la Universidad Nacional Autónoma de México, donde continuó representándose hasta julio del mismo año. Si se suman a la temporada en la Casa del Lago, una representación en el Palacio de Bellas Artes, en abril; otra en el Auditorio Nacional; más dos en televisión, a fines de julio, el número de representaciones da un total de cincuenta y cinco funciones. La música la compuso Rafael Elizondo, especialmente para este montaje. Los actores que participaron fueron: Carlos Jordán en el papel de Landrú, Pixie Hopkin, quien además fue creadora del vestuario, Martha Verduzco, Tamara Garina y Antonieta Domínguez.

El hecho de que el montaje teatral fuera posterior a la presentación del filme de Charles Chaplin: *Monsieur Verdoux*, y del *Landrú* del director Chabrol, confundió a buena parte de la crítica periodística de México, que no se percató de que tomar el asunto de Landrú dándole un tono satírico de humor negro, en 1929, Reyes se anticipaba a los filmes tanto del de Chaplin de 1947, como del de Chabrol, de 1963. Más adelante, cuando se revise el discurso crítico, se verá este fenómeno con más detalle.

Las funciones literarias que Reyes utiliza en este texto, y que le otorgan su definición de anfibio, son precisamente las que se refieren a hibridación de un género dramático con uno artístico: la música, al concebir el drama como opereta. Pero además, Reyes agrega una función extraliteraria de carácter histórico-documental, por haber partido de un suceso real, sin embargo, esto no es todo, Reyes le suma al texto una función literaria más, la propia de la poesía que se manifiesta al ofrecer el autor una expresión emotiva de sí mismo, creando a un personaje que es como su *alter ego*. Los textos dramáticos de Reyes son como el río cuando desemboca en el mar donde confluyen tantos y tantos afluentes, que ya no pueden distinguirse las aguas dulces de las saladas, las que bajan de las cumbres montañosas de las que ascienden desde las profundidades subterráneas. *Landrú*, texto definido por Reyes como opereta, se estructura como una farsa, pero rompe con la fórmula del castigo que el protagonista debe recibir por su vicio o defecto, ya que en el *Landrú* de Reyes la policía “llega... como siempre, tarde”.

Atina James Willis Robb, en su artículo: “El revés del calcetín: Alfonso Reyes, *Landrú* y el Teatro”⁵⁷ cuando se refiere a que el personaje de Landrú es como el revés de Ifigenia:

Lo que es del seis el nueve, es también Landrú de la Ifigenia cruel de Alfonso Reyes: dos grandes sondeos en el alma humana realizados por la recreación literaria de los grandes mitos, antiguos y modernos” (La palabra y el hombre, 41).

Pero si se toma en cuenta que el personaje de Ifigenia fue para Reyes una traslación de su propio Yo, se tendrá que convenir en que su Landrú es el revés del propio Reyes, como él mismo lo reconoce en el monólogo final al decir: “soy calcetín del revés” (493), y de ahí el gran acierto del director de escena Juan José Gurrola, al presentar a un Landrú, personificado por un actor parecido al autor, no sólo por la caracterización sino por el físico, como Carlos Jordán. Reyes al hacer gala una vez más de sus *burlas veras*, se burlaba, en lo particular, de sí mismo, y en lo general, de la solemnidad intelectual que pretende hacer de la sabiduría un asunto aburrido e inalcanzable para las masas. Y también en esto se anticipa a Chaplin, dado que el personaje de Monsieur Verdoux, atildado, ordenado y degenerado, es como el revés del calcetín de su Charlot, desarrapado, desordenado y virtuoso.

Si en *Ifigenia cruel*, Reyes se muestra como un personaje trágico que se enfrenta a las estrellas, pero que en lugar de sucumbir frente a ellas, triunfa, salvando su espíritu de la tentación de la venganza; en *Landrú*, se muestra como un personaje fársico que en lugar de triunfar frente a sus instintos, sucumbe ante ellos, y se deja llevar por la tentación sensual que conforma el binomio humano, al sumar al Bien, el Mal; al Espíritu, el Cuerpo; a la Virtud, el Pecado; a la Vida, la Muerte, sólo que en lugar de sucumbir en la vida real, lo hace a través

de su creación literaria, lo que salva su virtud como ser humano real.

El drama – opereta – farsa está dividido en siete partes:

- I. *Preludio en la soledad.*
 - II. *Coro de las amas de llaves en el mercado*
 - III. *Himno de amor*
 - IV. *Pretextos de la razón*
 - V. *Exégesis*
 - VI. *La policía, agolpada en la reja*
 - VII. *Monólogo del jefe de policía*
- Siete partes que con ciertas modificaciones más de forma, que de contenido, corresponden, a las clásicas de la tragedia griega:*
- I. *Prólogo (antes del primer canto. Orden anterior).*
 - II. *Párodos (canto del coro que entra al ritmo de la danza)*
 - III. *Episodio I (Exposición)*
 - IV. *Estásimos (canto del coro)*
 - V. *Incidente (obstáculos para el protagonista o conflicto)*
 - VI. *Clímax (Desenlace)*
 - VII. *Éxodo (canto de salida, o escena final).*

Antes de la primera parte, un terceto, a modo de epígrafe, orienta sobre la esencia del mensaje del texto:

*En mi ser me hundo
en el revés del tiempo me confundo
recién nacido tengo ya un pasado (485)*

Si en *La égloga de los ciegos* la clave para la interpretación del texto fueron las inter y extra textualidades, en *Landrú*, en cambio, Reyes se sirve de éstas sólo para am-

pliar y profundizar sus descripciones y sus reflexiones. Porque puede decirse que todo el texto es una reflexión poética sobre la existencia humana en su sustancia interna, metafísica que contrapone: a la Razón, el Instinto; al Amor, la Avaricia; al Poeta, el Homicida; al Cosmos Perfecto, el Ser Falible; al Dios Creador, el Hombre Destructor; a la Diosa Venerada, la Mujer Sacrificada; a lo Divino, lo Humano.

I. Preludio en la soledad

La escena da principio con la voz didascálica describiendo a Landrú, a partir de su diferenciación con la célula, representada por una cortina gris, de la que el personaje se va separando, como si naciera de ahí “recién encarnado”. Tal como en la *Égloga de los ciegos*, los primeros parlamentos de los personajes son una descripción que los identifica, así, el primer parlamento de Landrú es la descripción de sí mismo, como un ser de quien se burla su creador:

*¿Qué suceder es éste, qué armonía
vibrada entre la rueda y el cuadrado⁵⁸
¿Quién al espacio-tiempo me confía?
Abro los ojos suspirando un “¡ay!”
y el opaco sentido engendra un mundo;
y finjo formas donde sólo hay
la ociosidad de un Dios meditabundo.
¿Olfato, oído, gesto, tacto, vista,
mientras se abre un telón y otro se cierra...?
¡Bien hayas Tú, Señor, tan optimista!
¡Siempre tan creador de Cielo y Tierra! (485)*

Pero también desdoblándose, es la descripción satírico-humorista de sí mismo, como autor o poeta creador del macabro personaje:

*¿Un vate en gorro de dormir? ¡Oh qué
sorna de los frutales cincuentones,
pulidos ya en la miel de su café
tabaco, siesta, paz, almohadones!
Peluda oreja, tímido el cabello,*-
bolsudo el ojo, floja la barbilla,
bufanda enredada por el cuello...
¡Ah! y la balleta por la rabadilla. (485-86)*

A través del humor negro, Reyes va complementando la luz del día, con la oscuridad de la noche para así conformar la jornada completa de la Tierra girando sobre su eje:

*Hasta que al fin el Mal un día déstos
venga a rondar ¡al fin! mis Tusculanas
y, con mi soledad forjando incestos,
dé ojeras al dormir de mis persianas.
Y, musa, encuentres una noche déstas
poblada de sonámbulas la “villa”,
y al compás de la llama y la badila,
aberraciones como fruta en cestas.
Aquí, entre urbano y rústico, desato
el nudo de las noches y los días;
mis vicios hurgo, en tentaciones trato,
busco un modelo en Betsabé y Urías. (486-87).*

El día sería, en la metáfora: las virtudes, la noche: los vicios; los dos lados de la medalla que conforman lo humano. Así, las tres cuartetas anteriores van moldeando esa unidad entre el autor y su personaje, su consciente y su inconsciente, para crear el personaje literario. Como Bajtín lo define en sus ensayos sobre la dialogicidad, en la creación de un personaje, se manifiesta una fluctuación entre el autor y su personaje, como de péndulo, hacia un lado y hacia el otro del diálogo entre autor y personaje, fluctuación que forma un eje axiológico. Es a partir del diálogo de las conciencias entre el personaje literario y el autor, que se establece una tabla de valores, que se discute y sobre la cual se reflexiona, dentro de la enorme red de otros elementos. Lo que lleva a subrayar el hecho de que en este texto, el personaje literario, aunque lleva el nombre de una persona que existió en la realidad, en el texto *Landrú* es una creación ficcional del autor. A través del diálogo, entre la conciencia “virtuosa” del autor que crea a su monstruo “en los ocios de varios años” (483), y la conciencia del asesino de mujeres, que niega haberlas matado por dinero, a pesar de las apariencias, hay toda una disquisición moral, no moralista, que propone cómo las apariencias pueden engañar y cómo el juicio sobre los individuos puede equivocarse.

En esta sátira, las extratextualidades, le sirven a Reyes para ironizar sobre los beneficios de la “rectitud”, cuando hace referencia al tratado de Cicerón sobre el arte de ser feliz mediante la virtud, anunciando que será el “Mal” el que arribe, y no la Felicidad. Y agrega que buscando un modelo que le ayude a contener sus tentaciones, concluye que lo ha encontrado en la historia de Betsabé y Urías. Recuérdese que Urías se niega a tener

relación sexual con su esposa, para no legitimar el embarazo de Betsabé, después de que el rey David abusó de ella. Lo que a Urías le cuesta la vida. Es decir, la virtud le ocasionó un Mal y no la Felicidad.

El crítico Willis Robb, también acierta cuando interpreta esta simbiosis entre poeta y personaje, como una transformación similar a la que propone Robert Louis Stevenson:

Y finalmente vemos a Landrú instalado en su escenario de la villa suburbana, donde nocturnamente reduce a cenizas a sus víctimas, entregado al mal y convertido de Jekyll en Hyde. (La palabra y el Hombre, 34)

Evidentemente, en la novela de Stevenson, el doctor Jekyll representa al “virtuoso” autor y *Mister Hyde*, al depravado personaje, sin embargo, esto implica que el mal instinto de matar está escondido dentro del virtuoso doctor Jekyll. Este reconocimiento de Stevenson sobre cómo el virtuoso lleva dentro al vicioso, Reyes lo universaliza al asociar lo humano, con la naturaleza del día y la noche de un planeta, para decir que todos los humanos contenemos el Bien y el Mal; la virtud y el vicio; al héroe y al asesino, unos reprimen el Mal, y otros reprimen el Bien, lo cual pone en tela de juicio el eje de los valores humanos.

II. Coro de las amas de llaves en el mercado

En contraste con la soledad del protagonista, en la primera parte, la segunda, siguiendo el modelo griego, es coral. Las amas de llaves son la voz de las mujeres, esto es, las posibles víctimas del asesino que las asedia. El

tono y el lenguaje de este pasaje es de ambientación popular. Las mujeres representadas son las que tienen la edad que tenían las víctimas reales de Landrú, entre los cuarenta y cinco y los cincuenta años:

*(deja amiga
que te diga:
de cuarenta para arriba,
no te mojes la barriga.)
Somos nostálgicas cuando,
para rehacer la vida,
la andamos, Landrú, buscando
entre nabos y rábanos perdida. (487)*

En sólo once versos (seis octosílabos en discurso directo y cinco endecasílabos, en indirecto), Reyes sintetiza el requiebro del hombre, el coqueteo de la mujer adinerada, la aceptación del pretendiente y, finalmente, el crimen, que, como en el teatro griego, sólo se sugiere la acción criminal, sin llegar a mostrarla.

*—Yo de la media de lana
—la sacerdotisa soy...
¡Landrú, no me da la gana!
¡Landrú, que no, que no voy!
¡Saca esa garra sutil
de debajo del mandil!
(pero se van los dos muy del bracero,
ella sonando su alcancía, y él
disimulando su codicia; pero
en cuanto llega, enciende su brasero
y cierra con dos llaves el cancel.) (487-88)*

III. Himno de amor

Esta tercera parte, como la primera, es un monólogo de Landrú estructurado con apoyo de un estribillo, que figura el éxtasis del acto sexual. Como se advierte por el título que lleva este pasaje, el vocablo Himeneo está tomado no sólo en su acepción de matrimonio, sino del *himno* que se cantaba en Grecia durante la procesión en la que la novia se dirigía a la casa del novio; así como también en la alusión al dios Himeneo, hijo de Baco y Afrodita, por lo que inspiraba la consumación del matrimonio con la ruptura del *himen*, a través de fiestas y canciones, llamadas bacanales, por ser en honor a Baco.

*Los ojos implorantes, la boca en do de pecho,
y los miembros que, flácidos, confiesan: "¡Esto es hecho!"
¡Ven, Himeneo, ven; ven Himeneo! (488-89)*

Cuatro veces se repite el estribillo, las primeras tres, separando los sentimientos que provoca cada etapa del crimen y la última para dar conclusión al pasaje, en el que se anuncia que a consecuencia del himeneo, se producirá la muerte de la víctima. En esta tercera parte, según describe la voz didascálica, "cunde por el ambiente un fuerte olor de carne asada".

Así, antes del primer estribillo, se hace referencia extratextual al matrimonio de la diosa Tetis, madre de Aquiles, y el mortal Peleo; matrimonio obligado por Zeus, para evitar que los hijos de Tetis fueran dioses, ya que un oráculo anunciaba que un hijo de Tetis lo despojaría de su poder supremo:

*¡Dignidad del tesoro estrangulado
y más que mitológico el deseo,
y con qué dulce horror contempla el Hado
estas nupcias de Tetis y Peleo!* (488)

Después del primer estribillo, Landrú hace referencia al personaje popular de Juan Palomo:

*Me las arreglo como el Rey Palomo,
y, en el azoramiento de mis bodas,
yo solo me las guiso y me las como.* (488)

Y también con referencia al crimen, después del segundo estribillo, Landrú explica su concepto de la posesión sexual, al decir que para ser verdadera, debe consumir lo poseído, porque la pasión no puede eternizarse. Y ya en el fragmento previo al último estribillo, Reyes produce una jitanjáfora onomatopéyica del jadeo del éxtasis que debe culminar con la muerte, en una exhalación de suprema belleza:

*Grr, brr, jui-juá, gloglógloro, cabalgo desalado;
el lecho es una fosa, y un Eros machacado,
-grr, brr, jui-juá, gloglógloro- responde a mi apetito
con una hermosa mueca que vale más que un grito.* (489)

IV. Pretextos de la razón

Si la parte tres corresponde al acto sexual, la cuarta es su contraparte: el provecho económico que saca Landrú de su Himeneo mortuario:

Cambio. Landrú todo orden y método, una vez que ha pasado el rapto, guarda el dinero en sobrecitos y echa cuentas.

*Mas demos a la razón
y concedamos al orden
los pretextos de conducta
que la razón se compone.
El éxtasis repartamos
en expedientes y sobres,
y para mejor aliño
les pondremos inscripciones.
Repose la dulce amada,
entre cenizas repose;
mientras aroma los ámbitos
el tufillo del jigote
y yo computo la bolsa
que ella me ha dejado en dote. (489-90)*

Sin embargo, la voz autoral se inmiscuye en la voz de Landrú para quejarse de que “el vulgo”, vocablo con el que se refería Lope de Vega a su público, no pueda aceptar que los poetas puedan sentir tentaciones e instintos como todos los humanos:

*Lo que hice de poeta,
es fuerza que lo desdore:
el mundo no entendería
si Landrú no fuese hombre;
es decir, si no acabara
en el interés del cobre,
lo que empezó a pura gloria
desinteresado y noble,*

*en oro de fantasía
y en diamante de fulgores.
¿Cuándo supisteis que el vulgo
a los poetas perdone
y reverencie la alta
cumbre de sus tentaciones? (490)*

Esta simbiosis entre la tentación de los poetas y el afán de lucro de Landrú, se convierten en la justificación del personaje que confiesa que no fue por dinero que mató a sus víctimas, sino por un deseo de dar rienda al placer, tal como el de los poetas que se dejan llevar por la fantasía y se dejan caer en las tentaciones, a través de la ficción.

*¡No sea que los poetas
burlen la realidad!
Búsquenle interés al canto
y sistema decimal. (490)*

De ahí hasta el final de esta cuarta parte del texto, Reyes va creando el paralelismo entre la no aceptación de las tentaciones del poeta por parte del vulgo, con la no aceptación de la idea de que Landrú no mataba por dinero, sino por el placer de poseer y consumir lo poseído para poder poseerlo verdaderamente:

*Mis clandestinos amores
—mañana el mundo dirá—
eran las treinta monedas,
eran contabilidad.
¡Ja-ja! desde aquí me río,*

*si me doy a imaginar,
lo que griten los periódicos
el día de la verdad:
“¡Las mataba por dinero!”
¡Qué barbaridad!
¡No, cuerno de Dios, que yo
navegaba en otro mar!
¡Grr, brr, jui-juá, gloglógloro,
y los demás! (490-91)*

V. Exégesis

En esta breve escena, el *estásimos*, que correspondería en la tragedia clásica a la anagnórisis, esto es, al reconocimiento de sí mismo, Landrú se dirige directamente a su público para confesarle el origen metafísico de sus actos, contraponiendo dos mundos: el cristiano y el mítico de la época clásica:

*¡Público amado!
Dos antropologías
se mezclan en mi honor:
entierro y pira fúnebre,
cruz e incineración.
Si el lecho es sepultura
adonde cavo yo,
el horno es la figura
de la emancipación.
Perfecto sacrificio,
auténtica oblación:
disfruto de la carne
y anulo su prisión. (491)*

El mundo cristiano entierra a sus muertos, el griego los crema. La simbiosis se concreta en la forma de dar fin a su creación: a través del sacrificio (la tierra) y la incineración (el fuego); pero ninguna de las dos tiene que ver con la mercantilización, por eso, la escena da fin reconociendo que el dinero que recibe Carón, se lo lleva la tierra:

*Dos veces sacerdote,
la doble comunión
me paga por escote
un poco de emoción.
Si mi cepillo obra
de la limosna el dón,
¡qué mucho! El suelo cobra
la barca de Carón.
¡Público amado! (491)*

VI. La policía, agolpada en la reja

La sexta escena, que como se dijo corresponde al *incidente*, que contiene el “obstáculo” para el desarrollo de la acción del protagonista, lo llena el coro de la policía que llega persiguiendo a Landrú.

*CORO:
Somos la policía;
siempre llegamos tarde:
el crimen es cobarde,
ni aviso nos envía. (491-92)*

El jefe de policía justifica por qué llega tarde la policía, pero termina afirmando que: “La lógica no engaña” aunque llegue tarde. Sin embargo, el coro le responde que la razón de los retardos es por la corrupción de la policía, que acepta el soborno de los delincuentes.

CORO:

*Volad, blancos garrotes,
en pos de la inferencia
y que la delincuencia
nos pague sus escotes.(492)*

La escena da fin con un cambio provocado por la voz didascálica que indica que los policías se transforman en los ogros de los cuentos, mientras registran la villa de Landrú:

*¡A carne humana me huele aquí,
si no me la das te como a ti!
¡A carne humana me huele aquí,
si no me la das te como a ti! (492)*

VII. Monólogo del jefe de policía

La escena final, correspondiente al desenlace de la trama, complementa la identificación del Ser y su Contrario, el revés del calcetín:

*Soy calcetín del revés,
soy la imagen del espejo,
y como soy un reflejo
apenas ando en dos pies.
Del crimen mi rostro es*

*el justo hueco-relieve,
y es justo que me lo lleve
de esposas aherrojado,
porque soy su otro lado
como lo es del seis el nueve.
Soy de su diestra la zurda,
y a su pregunta, respuesta;
tengo que aplaudir su fiesta
aunque me parezca absurda,
porque habito en su zahúrda,
porque para él es palacio
y festina, aunque despacio,
que toda prisa resbala. (493)*

Así como en el principio del texto se identifica al autor con su personaje, al final se identifica el jefe de policía con el criminal, para terminar con la complementación de los dos géneros del ser humano, el asesino y su víctima, el hombre y la mujer:

*La mano que apuñala
la mano que sujeta
el crimen policía
el completo hermafrodita. (493)*
*Si se relaciona este final, con el epígrafe, ya citado:
En mi ser me hundo
en el revés del tiempo me confundo
recién nacido tengo ya un pasado (485)*

y con el principio del texto cuando la voz didascálica describe al protagonista como “recién encarnado”:

Del pliegue de cortinas grises, poco a poco se destaca Landrú, como diferenciado en la célula, aunque siempre envuelto entre los ropajes indistintos que ahogan la escena [...] Se restriega los ojos Landrú, recién encarnado... (485)

Pasando poco después a describirse a sí mismo, como un Dios Meditabundo que va a crear con sus palabras al criminal, se puede deducir que a quien está describiendo es a sí mismo y que su Landrú es el otro lado de su ser virtuoso, “el calcetín del revés”, el *Mister Hyde* del autor, sólo que si Stevenson nunca se burló de su doctor Jekyll, Reyes, en cambio, sí fue capaz de burlarse de su *alter ego*, y del “intelectual” considerado por “el vulgo” como un ente incapaz de poseer malos pensamientos, instintos salvajes y deseos inconfesables.

El discurso crítico sobre el montaje

Ya se señaló antes que quien comprendió perfectamente el significado del texto fue el director de escena Juan José Gurrola, él, con su montaje en forma de comedia musical humorística, hizo del Landrú una caricatura de Alfonso Reyes, lo que indudablemente el autor, de haber podido presenciarse, la habría aplaudido con entusiasmo, porque eso parece haber querido hacer con su *Landrú*, una caricatura de sí mismo.

Sin embargo, no toda la crítica periodística aplaudió. Quien la criticó acerbamente en su artículo “El Landrú degeneradón de Alfonso Reyes” fue, curiosamente, un autor de quien más se esperaría el aplauso, ya que era reconocido precisamente por su capacidad de ironizar sobre la realidad y por su humorismo: Jorge

Ibargüengoitia. El artículo se publicó en la Revista de la Universidad de México, simultáneamente al de Carlos Monsiváis, cuyo comentario crítico era una réplica a Ibargüengoitia, en defensa de Reyes, al que tituló: “Landrú o crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso”.

Ibargüengoitia influido quizá por las versiones filmicas, que como ya se dijo, fueron posteriores a la escritura del *Landrú* de Reyes, comienza su artículo criticando la concepción que del personaje como “un señor mediocre y vagamente degeneradón” que presentaban Chabrol y Sagán y luego Chaplin, en su *Monsieur Verdoux*, para entrar después a atacar de frente el *Landrú*, de Reyes. Las palabras de Ibargüengoitia más parecen dictadas por envidia o “vendetta” que por la objetividad de un crítico, ya que no da siquiera argumentación que justifique sus ataques, casi personales. Monsiváis advierte que en las palabras de Ibargüengoitia, hay algo parecido a una oculta indignación, como lo hace ver en su artículo al citar las palabras de Ibargüengoitia:

... alucinado por la indignación, define sin misericordia a Landrú: “una especie de monólogo de un Segismundo cincuentón e intelectual, que lo mismo puede llegar a ser asesino notable que director del Colegio de México”. Bella incursión, en efecto, en el terreno de las alusiones finas. ¿Se identifica aquí entonces a Landrú con los anhelos incumplidos de quien al no ser asesino notable, sí fue director del Colegio de México? O, simplemente, se ha caído de nuevo en la crítica en bloques, en las descripciones tajantes, de una vez-y-para-siempre de las cosas? (28)

Monsiváis continúa así desmenuzando la carencia de sustentación del discurso crítico de Ibargüengoitia, hasta llegar de lo particular de su crítica, a lo general, de La Crítica, como cuando afirma:

Si se actúa con frivolidad graciosa frente al objeto del examen, se reniega de un principio esencial de la crítica: partir de un respeto elemental hacia lo que se juzga, [...] El choteo tiene sus desventajas: una de ellas es que se decide ignorar la lucidez en beneficio de la agilidad circense, y la frase chistosa usurpa el lugar de la convicción. (28)

Pasa Monsiváis a analizar los adjetivos: “pedante, confusa y floja” que le adjudica Ibargüengoitia a la primera quarteta del texto y cuestiona:

...¿cómo demuestra JI sus sentencias? De igual modo yo podría decir que esa quarteta me resulta “vívida, teológica y espléndida” Con lo cual, el debate descendería hasta el pugilato de adjetivos o la esgrima de slogans. (28-29)

Finalmente, después de refutar todo el discurso pseudocrítico de Ibargüengoitia sobre Landrú, pasa a discutir también sus aseveraciones sobre el cuento de *La mano del comandante Aranda*, de Reyes que fue leído en voz alta por los actores, como parte inicial del espectáculo. Cuento que la crítica internacional ha considerado como uno de los máximos exponentes de la ficción narrativa de Reyes, tal como lo asentó Monsiváis en su comentario, en el que define como “impresionista” la crítica de Ibargüengoitia, ya que no da fundamento a sus asertos, y sólo busca a través de chistes hacer mofa de ambos

textos: el *Landrú* y *La mano del comandante Aranda*. Dice Monsiváis:

De esa actitud de resolver de una plumada sus compromisos críticos, son testigos implacables los párrafos que JI dedica a otro texto de Reyes, La mano del Comandante Aranda. Sin más trámites le dedica el ramalazo de un chiste que podría funcionar referido a un discurso político, pero que al adjudicarse a un escritor con la amenidad de Don Alfonso, se vuelve francamente torpe. Según esto, La mano se podría llamar “Cómo matar de tedio en ocho páginas” y además “es de una estupidez y densidad verdaderamente lamentables”. ¿De qué modo Ibargüengoitia pretende demostrar sus asertos? De ninguno, ya que de la condena abrupta pasa a la sedición, al disgustarse y afligirse porque el público no proteste y silbe ante la majadería que presencia y porque sólo la celebra por inercia y por los disimulados gestos pornográficos de quienes están leyendo. (29)

Monsiváis termina afirmando que después de releer el cuento de *La mano...*, sólo puede concluirse que Ibargüengoitia no entendió el texto. “Porque es difícil resumir las aventuras de una mano –como tema y como símbolo contemporáneos– con la riqueza idiomática, la maestría, la erudición sonriente, el humor puro, la cultura afable de Don Alfonso.” (29)

Otros dos críticos se ocuparon del espectáculo conformado por *Landrú* y la lectura de *La mano del comandante Aranda*, dividiéndose el comentario en dos partes: el escritor Juan García Ponce se ocupó de: “El texto y la representación” y Juan Vicente Melo de: “La música y la dirección”. Sobre el texto de *Landrú*, García Ponce se-

ñaló su acierto en el tono humorístico y en la inversión de valores:

*El humor alcanza así su significado más profundo; tiene una dimensión crítica. [...] la facilidad, el ingenio vivo, fácil y directo de Reyes, las “burlas veras” que a lo largo de toda su obra le han servido para evitar toda pedantería, cualquier falsa gravedad, alcanzan en **Landrú** una altura excepcional. (XIV)*

Pasa enseguida a destacar el acierto con el que Reyes utiliza el lenguaje popular, el calambur y los juegos de palabras.

Con una medida exacta, dueño absoluto de su talento, Reyes goza haciendo “albures” en sus versos, empleando el característico doble sentido del lenguaje popular sin ningún temor a la vulgaridad, complaciéndose en ella precisamente porque siempre es capaz de ir más allá. (XIV)

En su comentario sobre la dirección y la música, Juan Vicente Melo llega a la conclusión de que la comedia musical mexicana ha encontrado un nuevo camino, con la unión del director, Juan José Gurrola y el compositor, Rafael Elizondo, y añade:

El interés meramente literario que ofrece esta breve, graciosa, humana página de Reyes está gratamente acompañado por el interés musical que despierta. (XIV)

En cuanto al ensayo publicado por James Willis Robb, ya se han señalado varios de sus asertos, sin embargo hay que recalcar el hecho de que su análisis es uno

de los más acuciosos que se escribieron sobre el *Landrú* de Reyes, aunque su publicación en *La palabra y el hombre* ocurrió hasta 1966 (volumen 37), para volver a publicarse en la revista *Nivel*, en abril de 1967. En este ensayo, Robb no sólo analiza *Landrú*, sino que hace un recuento de las obras dramáticas de Reyes: *Ifigenia cruel*, representada en Madrid y en México, la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, montada por Margarita Xirgu, en Buenos Aires y *El pájaro colorado* representado por niños, en una Estancia argentina. Estas cuatro obras a las que suma un “diálogo susceptible de representarse como drama de cámara” titulado la *Égloga de los ciegos*, al que incluye traducido al inglés en su antología: *Spanish American Literature in Translation*⁵⁹, son, para Robb, los únicos textos dramáticos de Reyes. En su recuento sobre el público que ha visto *Landrú*, añade:

*Una reseña a principios de junio decía que “Landrú ya ha sido visto por tres millones de paseantes domingueros de Chapultepec de buen gusto...” (La palabra... 31)*⁶⁰

Lo que demuestra que si para Reyes el teatro es “presencia y actualidad” este montaje comprobó que también Alfonso Reyes, a diez años de su desaparición siguió siendo *presente y actual*. Y para concluir con el discurso crítico, volveré a citar a James W. Robb cuando dice que Reyes “ha hecho una contribución importante a la literatura dramática y a la vida del teatro en México, contribución que adquiere mayor realce y significación con la nueva faceta añadida por el *Landrú*.” (*La palabra... 41*).

ÉXODO

Como *colophon* a este estudio sobre la ficción dramática de Alfonso Reyes, sólo resta deducir que el conocimiento que él tenía de la cultura clásica no le impidió romper cánones y reglas, en su búsqueda de nuevas formas de expresión. En síntesis, cada uno de sus textos anfibios contiene una aportación innovadora a la creación dramática: en el primero de sus *drama-ensayos: Lucha de Patronos*, demuestra que puede borrarse la aporía entre ficción y verdad. En ese texto, Reyes defiende alegóricamente a su padre, sin nombrarlo siquiera, a partir de una controversia histórica referida al origen de Roma. En el *Canto del Halibut*, comprueba que puede trastocarse el discurso crítico literario transformándolo en un discurso irónico-burlesco, cuando, partiendo del más riguroso de los estudiosos: Federico Nietzsche y su ensayo sobre *El origen de la tragedia*, da pruebas de que el camino canónico del arte poética puede volverse de revés y que el más concienzudo estudio crítico no basta para comprender en su totalidad el acto creador. Finalmente, con su fórmula del *drama-ensayo* en la *Égloga de los ciegos*, plantea la pregunta sobre si el cristianismo no está negando la inexorable búsqueda de la belleza y de la sensualidad, siendo que ambas son tan propiamente humanas:

¿Y por qué se me dijo:

*“no pruebes de este fruto que pongo en tu camino,
de aquel agua que nunca alcanzarán tus labios”?*

Con ello, Reyes se anticipa a la actual problemática sobre la moralidad de los sacerdotes que ocupan hoy páginas y páginas de periódicos, de la red de internet, y de juicios comentados en la televisión y no sólo en los concilios.

Pero si desacraliza los conceptos solemnes, bajándolos a rango humano, en cambio, eleva de estatura, los elementos no considerados trascendentes en la vida diaria, tales como la oralidad y el juego infantil, como puede apreciarse en su estrategia de sus mimodramas *El fraile converso* y *El escondite*.

Con el primero de sus *drama-poemas*, *Ifigenia cruel*, Reyes demuestra que el vaso griego, como continente, puede llenarse con contenido personal autobiográfico y que el objeto ficcional resultante es tan firme que puede llegar a confundirse con un contenido histórico-mítico, totalmente ajeno a la vida personal: El disfraz completo. Un antecedente que podría encontrarse sobre este recurso ficcional en México, sería el de la *Ana Bolena* de Fernando Calderón, quien trasladó su discurso de acusación política al régimen de Santa Anna, a la Inglaterra del rey Enrique VIII, disfrazando la realidad de tal modo, que por un siglo logró engañar a los críticos que pensaban que su táctica de tratar asuntos históricos europeos era escapismo romántico, sin ver que era sólo una táctica de sobrevivencia, parecida a la empleada por Alfonso Reyes, sin embargo, diferente en que para Fernando Calderón no se trataba de emotividad personal,

sino de ideología política, y en cambio, para Reyes más que protesta ideológica era una necesidad catártica de resolver su conflicto subjetivo ante la disyuntiva emocional entre el rencor y el perdón.

Con el segundo de sus *drama-poemas*, la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, Reyes universaliza el dolor de España por el asesinato del poeta, al fusionar en su poema épico la naturaleza española con la mexicana; así como al equiparar al poeta con el Adonis griego, que es muerto por un jabalí, para terminar relacionando la lucha entre pueblos, que por ser europeos eran hermanos, con una alegoría sobre el crimen bíblico de Abel por Caín.

Como se vio en el análisis de los *drama-palimpsestos*, en ambos textos Reyes rompe con el modelo que le sirvió de cuna, en *El pájaro colorado* con la norma del cuento maravilloso, cuando el cazador que se propone matar al malvado Lechuzón, representante del lobo feroz de *La caperucita roja*, da muerte, en cambio, al héroe, el pájaro colorado, y para resolver el drama recurre a otro relato, el de *El pájaro azul*, y para al mito del Ave Fénix, demostrar que aunque se intente matar la fantasía, ésta siempre renace. Y en el segundo texto, *Los tres tesoros*, Reyes no sólo rompe con la norma del modelo de *El tesoro de Franchard*, sino que la moraleja de su drama es diametralmente opuesta al mensaje de Robert-Louis Stevenson, ya que la enseñanza moral de Stevenson se refiere a la importancia de los bienes materiales; y en cambio, el discurso filosófico epicúreo de Reyes se refiere a la importancia de los bienes afectivos, ofreciendo como mensaje que hay que aspirar al goce ponderado y al prudente dominio de las propias pasiones, estimando

que la Felicidad la proporciona el amor –sea conyugal, filial o sensual–, el cual proviene de la Naturaleza, por lo que no se debe ir *contra Natura*.

Es notable que el texto de *Landrú*, haya sido como el reverso de *Ifigenia cruel*, en el sentido de que si el Reyes de 1923 se retrató en una Ifigenia sacrificadora que representaba la lucha consigo mismo sobre cómo resolver su destino: bien, dejándose llevar por el rencor para buscar la venganza por la muerte de su padre; bien otorgando el perdón a sus conciudadanos para buscar su propio camino, es notable, repito que seis años después, el Reyes de 1929, haya descubierto que era mejor burlarse de sí mismo, por haber sido capaz de pensar que podría haberse dejado llevar por sus instintos y no por su intelecto. Se ve así que esta disyuntiva de Reyes, sobre su destino, después de la muerte de su padre quedó finalmente resuelta al escribir primero *Ifigenia cruel*, y a los seis años: *Landrú*.

Con su estrategia de simbiotizar funciones literarias, géneros, estilos, elementos paródicos, metapoéticos, pantomímicos, con otros no ficcionales, como la poesía, el juego, la filosofía o la música, abrió horizontes a escritores posteriores, al adelantarse con sus estrategias tanto dramáticas como narrativas: al *surrealisme* de André Breton, ya que el manifiesto surrealista es de 1924, cuando el cuento *La cena* de Reyes es de 1912, cuento que sin duda influyó en Carlos Fuentes al escribir su novela corta: *Aura*, y con su *Canto del Halibut*, se adelanta no sólo al surrealismo, sino a postulaciones como las del teatro de la crueldad, de Antonin Artaud, y del “teatro pánico” de Arrabal y Jodorowsky; y en la poesía, al *creacionismo* de Huidobro; y al capítulo 68 de *Rayuela* de

Cortázar, escrito a base de “jitanjáforas”; así como también a estilos tales como el *real maravilloso* de Carpentier, el *realismo mágico* de Gabriel García Márquez; y de tantos otros escritores de la *postmodernidad*.

La influencia de Reyes puede advertirse además, en numerosos escritores y estudiosos como Juan José Arreola, Enrique Anderson Imbert y Adolfo Castañón, por citar sólo algunos ejemplos. Y en cuanto a las teorías literarias, desde sus textos anfibios se anticipa a una de las teorías expuestas por Jean Paul Sartre en *El Ser y la Nada*, a la *Estética de la Recepción* de Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser, y a la de la *Desconstrucción* de Jacques Derrida y Paul de Man.

En resumen, puede calificarse la figura de Alfonso Reyes con los mismos términos que él le adjudicaba al género teatral, cuando decía que “el teatro es *presencia y actualidad*”, porque Reyes no sólo fue un teórico, un ensayista, un poeta y un humanista, sino también un innovador del teatro en particular y de la literatura en general, un escritor que fue capaz de teorizar sobre los cánones, con la misma sabiduría con que supo infringirlos exitosamente e innovarlos, buscando siempre el acuerdo con la Naturaleza, en su afán de encontrar su verdadera expresión literaria, por ello su figura en el mundo de las letras sigue siendo presente y actual.

Dos breves citas de su *Diario* que dan noción de su constante observación de su entorno y de su propia naturaleza, la primera escrita el 4 de abril de 1930, viajando de Buenos Aires hacia Río de Janeiro: “Mar movida, luminosa. Bello día. El barco apenas baila”, la segunda, apuntada unos días después. el día 28: “He olvidado mi soledad trabajando.”

Y trabaja no sólo observando su interior y su exterior, sino meditando sobre sus lecturas, su vida y las tradiciones que lo anteceden. Pero Reyes usa la tradición como trampolín para lanzarse a las aguas de la imaginación. Como autor dramático más que ser un seguidor de la tradición, es un disidente subversivo de ella. La usa para dislocarla, retocarla o revolucionarla. Es universalista para afirmar su mexicanidad, y mexicano para restaurar su universalismo. Y así como sus textos suman funciones, géneros o elementos, así, él mismo va como un péndulo de una cultura a otra, logrando la simbiosis entre lo mexicano y lo universal; lo propio y lo ajeno; la desnudez y el disfraz: el Yo y el Otro.

México, 24 de octubre de 1992

México, 9 de febrero de 2008

OBRAS CITADAS DE ALFONSO REYES

- Reyes, Alfonso. *Antología de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- . "Apolo o de la Literatura" en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XIV. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1962, 82-99; y en *Antología de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- . "Apuntes para la teoría literaria" en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XV. México: FCE, 1963. 423-525.
- . "Cantata en la tumba de Federico García Lorca" en Buenos Aires: Luis Seoane, 1937 y 2ª ed. en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. X. México: FCE, 1959. 164-69.
- . "Carta al actor Ricardo Fuentes del 12 de marzo, 1957." *Impacto*. (1969).
- . *Cuestiones estéticas*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas 1910-1911.
- . "Diario (1911-1930)." Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1969.
- . "El canto del Halibut" en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XXIII. México: FCE, 1989. 305-13.
- . *El Deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. México: El Colegio de México, 1944.
- . "El deslinde" en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XV. México: FCE, 1963. 15-422.
- . "El fraile converso" en *El plano oblicuo*. Madrid: Tipográfica Europa, 1920. 83-86; en *La cena*. México: FCE, 1984. 51-53 y en *Obras completas de Alfonso Reyes*, Vol. III. 55-57.
- . "El Hombre y la Naturaleza en el monólogo de «Segismundo»." *Capítulos de literatura española* (primera serie). También en "Capítulos de literatura española" *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. VI. México: FCE, 1957. 182-248 y en *Trazos de historia literaria*. México-Buenos Aires: Espasa-Calpe (Col. Austral), 1951. México: La Casa de España en México, 1939.
- . "El Pájaro colorado." *Cortesía (1909-1947)*. México: Editorial Cultura, 1948. 116-22; y en *Obras Completas de Alfonso Reyes*. Vol. X. México: FCE, 1959. 250-54.
- . "Ifigenia Cruel." *Armas y Letras* (Monterrey). (1946).
- . "Introducción" a las *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. México: FCE, 1957. IX-XIX.
- . "La égloga de los ciegos." *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XXIII. México: FCE, 1989. 471-82.

- . "La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales." *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XIV. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- . "Landrú." *Cuarta antología de obras en un acto*. México: Col. Teatro Mexicano, 1965. 47-57; y en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XXIII. México: FCE, 1989. 483-94.
- . "Las jitanjáforas." *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XIV. México: FCE, 1962. 190-230.
- . "Las tres electras del teatro ateniense." *Obras completas de Alfonso Reyes. Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia*. Vol. I. México: FCE, 1955. 15-48.
- . "Letras de la Nueva España." *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XII. México: FCE, 1948. 280-390.
- . "Lope de Vega (Silueta de Lope De Vega y *El Peregrino En Su Patria*, de Lope de Vega)." *Cuatro ingenios*. 2ª ed. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1950. 33-57.
- . "Los autos sacramentales en España y América. Breve apunte sobre los sueños de Descartes." *Letras de México* 26 (1938): 4.
- . *Los tres tesoros*. México: Tezontle, 1955 y en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XXIII. México: FCE, 1989. 495-550.
- . "Lucha de Patronos" en *El plano oblicuo*. Madrid: Tipográfica Europa, 1920. 87-106; en *La cena*. México: FCE, 1948. 84-162, y en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. III. México: FCE, 1956. 54-62.
- . *Parentalia. Primer libro de recuerdos*. México: Tezontle, 1958.
- . "Prólogo a *Las Aventuras de Pánfilo* de Lope de Vega" en *Las aventuras de Panfilo*. México: La Flecha, 1957.
- . "Tres puntos de exegética literaria" en *Jornadas* 38. México: El Colegio de México, 1945.
- . "El escondite" en "El Licenciado." *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XXIII. México: FCE, 1989. 551-54.
- . *Ifigenia cruel*. 1ª ed. Madrid: Calleja, 1924.
- . "Ifigenia cruel" en México: La Cigarra, 1945. En *Obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952; en *Teatro mexicano del siglo XX*. Vol. II, Ed. Antonio Magaña Esquivel. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. 302-47; en *Alfonso Reyes: Voz viva en México*, discos LP. y CD-ROM. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960 en México: Colección Alción, 1961 (125 ejemplares con grabados originales de Juan Soriano); en *OCAR*. Vol. X. México: FCE, 1959. 317-50 y en *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana* de Marcela del Río Reyes. México: FCE, 1997. 447-60.
- . "Primavera colonial" en "Letras de la Nueva España" *OCAR*. Vol. XII. México: FCE, 1960. 335-90.

- . "Teatro criollo en el siglo XVI" en "Letras de la Nueva España" *OCAR*, Vol. XII. México: FCE, 1960. 328-34.
- . "Teatro misionario" en "Letras de la Nueva España" *OCAR*, Vol. XII. México: FCE, 1960. 322-27.
- . "Un tema de *La vida es sueño*. El Hombre y la Naturaleza en el monólogo de Segismundo" en *Visperas de España*. Buenos Aires: Sur, 1937; en 2ª ed. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe 1951. 11-81.
- . *Visperas de España*. Buenos Aires: Sur, 1937. 2ª ed. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1951.

BIBLIOGRAFÍA PERTINENTE

- Alvarado Santos, Eduardo. "*Ifigenia cruel*, Alfonso Reyes." *Armas y Letras* (1946).
- Anderson Imbert, Enrique. *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Aristóteles. *El Arte poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964.
- Ayala, Juan Antonio. "Una nueva edición de Ruiz de Alarcón." *El Diario De Hoy*. (Marzo 16, 1958).
- Bajtin, M.M. *Estética de la Creación Verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.
- Camacho Olivares, Alfredo. *Alfonso Reyes en el teatro. Revistas de revistas*. Núm. 4137 (Mayo 12, 1980): 53.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Castañón, Adolfo. "El lugar de Alfonso Reyes en la literatura mexicana" *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 220 (Abril 1989): 108-10.
- Miguel de Cervantes, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Pról. y Esquema biográfico, Américo Castro. Col. Sepan Cuántos núm 6. México: Porrúa: 1973.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. México: Origen/Planeta, 1985.
- Del Río Reyes, Marcela. "Ifigenia cruel (1924) de Alfonso Reyes (1889-1959)" *Perfil del teatro de la Revolución Mexicana* [en Capítulo IV. La Revolución: El caudillismo]. Nueva York: Peter Lang, 1993, 107-21.
- . "Ifigenia cruel (1924) de Alfonso Reyes (1889-1959)" *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, en Capítulo IV. La Revolución: El caudillismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. 123-34.

- . "Presencia de Alexandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesentas, sus conceptos dramáticos y la evolución de su teatro." *Latin American Theatre Review*. 33/1(1999): 55-72.
- Fuentes, Carlos. "Recuerdo de Alfonso Reyes." *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. 220 (1989): 35.
- García Ponce, Juan y Juan Vicente Melo. "Alfonso Reyes: *Landrú* opereta y *La mano del comandante Aranda*." *Siempre!* 558 (1964): 14-15.
- García Ponce, Juan y Juan Vicente Melo. "Recuento de Gurrola." *Siempre!* 677 (1966): 8+.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil, 1982.
- Gómez de Baquero, Eduardo. "La *Ifigenia* de Reyes." *Páginas sobre Alfonso Reyes*. Vol. I. México: 80-85.
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Guibourg, Augusto A. "El público dio carácter conmovedor al Homenaje tributado anoche en el Smart a Federico García Lorca." *Crítica* 15 (Dic. 24). 1937. 1-8.
- Ibargüengoitia, Jorge. "El «Landrú» degeneración de Alfonso Reyes." *Universidad De México* 28.10 (1964): 26-27.
- Jodorowsky, Alexandro. *Teatro pánico*. Dibujos. José Luis Cuevas. México: Alacena Era, 1965.
- Jung, Carl Gustav. *Transformaciones y símbolos de la libido*. Buenos Aires: Espasa - Calpe, 1952.
- Lascen, Alfredo. "El director Juan José Gurrola afirma su vocación en el teatro satírico." *El Día* (1964).
- López Narváez, Froylán M. "Reyes y Novo, en todo caso." *Excelsior*. Dic. 31, 1967.
- Martínez, José Luis. "Introducción" *Obras completas de Alfonso Reyes. Ficciones*. Vol. XXIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. 7-20.
- Méndez Plancarte, Gabriel. "Resurrección de *Ifigenia*." *Abside* 10.2 (1946): 202-10.
- . "Resurrección de *Ifigenia*." *Novedades*. Dic. 26, 1945.
- . "Resurrección de *Ifigenia*." *Páginas Sobre Alfonso Reyes* I 569-73.
- Monsiváis, Carlos. "*Landrú* o crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso." *Universidad De México* 28.10 (Junio, 1964): 28-29.
- Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1943.
- Ortega, María del Rosario. "Las unidades dramáticas en Alfonso Reyes." *Cuadernos de investigación humanística* I.2 (1966): 209-13.
- Pappe, Silvia. "Variaciones sobre un tesoro." *Asedio a Alfonso Reyes: 1889-1959*. México: IMSS-UAM-A, 1989.

- Pauvert, J. J. *Manifestes du surrealisme*. París, 1962.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la Fe*. 3ª ed. Col. Lengua y Estudios Literarios. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Reyes, Alicia. "Una obra inédita de Alfonso Reyes: *Égloga de los ciegos*." *Excélsior*. Feb. 9, 1969: Diorama de la Cultura (Texto de Alfonso Reyes: 4-5).
- Reyes, Bernardo. *Defensa que por sí mismo produce el C. General de División Bernardo Reyes, acusado del delito de rebelión*. México: Imprenta Lecaud, 1912.
- Reyes, Mara. "Casa del Lago." *Excélsior*. Abril 19, 1964: Diorama de la Cultura 7. Diorama Teatral.
- Rius, Luis. "La simpatía de Landrú." *El Heraldo*. Junio 8, 1966.
- Rivas Cherif, Cipriano. "Literatura dramática: *Ifigenia cruel*." *Heraldo de Madrid*. 20 Feb. 1926.
- Robb James, Willis. *El teatro en Iberoamérica*. Ponencia para el Duodécimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana celebrado en la ciudad de México del 30 de agosto al 2 de septiembre de 1965, se publicó después dentro de la Memoria de dicho Congreso, bajo el título de *El teatro en Iberoamérica*. México, IILI, 1966. 91-109.
- Robb, James Willis. "El revés del calcetín: Alfonso Reyes, Landrú y el teatro." *Nivel*. 2ª época. 52 (1967): 5-7, 10.
- Robb, James Willis. "El revés del calcetín: Alfonso Reyes, Landrú y el teatro." *La Palabra y El Hombre (Xalapa, Veracruz)* 2ª época. 37 (1966): 25-42.
- Robb, James Willis. *Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes*. Bibliografías II, 14. México: Universidad Nacional Autónoma de México [Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Biblioteca Nacional de México], 1974.
- Santos, Alvarado. "*Ifigenia cruel*, Alfonso Reyes." *Armas y Letras* (Monterrey) (1946).
- Schlegel, August Wilhelm von *Cours de littérature dramatique*. Dado en Viena en 1808.
- Solana, Rafael. "Recuento de Gurrola." *Siempre!* 677 (1966): 8.
- Solórzano, Carlos. "Alfonso Reyes: *Ifigenia cruel*." *Teatro Latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961. 28-30.
- Stevenson, Robert Louis. "The Treasure of Franchard." *The works of Robert Louis Stevenson*. Vol. XI. Nueva York/ London: Scribners/s Sons/Heinemann, 1922. 243-336.
- Ulacia, Manuel. "Alfonso Reyes: ficción, parodia y antropofagia." *Vuelta*. XIII. 154 (Septiembre 1989): 21-23.
- Valle, Rafael Heliodoro (sin firma). "Alfonso Reyes conversó con amor sobre Ruiz de Alarcón." *Excélsior*. Agosto 23, 1924: Editorial.

- . "¿Y el teatro? (Ref: Opinión de Reyes sobre el teatro)." *Diario De La Marina*. Julio 21, 1959.
- . "¿Y el teatro? (Ref: Opinión de Reyes sobre el teatro)." *El Norte* (1959). Vera Estañol, Jorge. *Historia de la Revolución Mexicana, orígenes y resultados*. 2ª ed. México: Porrúa, 1967.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Xirau, Ramón. "Cinco vías a *Ifigenia cruel*." *Presencia de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. 163-68.

Referencias sobre los montajes

Cantata en la tumba de Federico García Lorca

- Guibourg, Augusto A. "El público dio carácter conmovedor al Homenaje tributado anoche en el Smart a Federico García Lorca." *Crítica* 24 Dic. 1937: 15.
- "«Cantata en la tumba de Federico García Lorca» como Homenaje al Poeta, Margarita Xirgu la pondrá en escena." *Noticias gráficas* 19 Dic. 1937: 3.
- "La «Cantata en la tumba de Federico García Lorca» se representará el jueves próximo en el teatro Smart." *Crítica* 19 Dic. 1937: 14.
- "«Cantata en la tumba de García Lorca» es un cálido homenaje al poeta granadino." *Crítica* 26 Dic. 1937: 3.
- "La «Cantata» nació como un quejido." *Crítica* 20 dic. 1937: 13.
- "Dos líneas." *El Diario* 18 Dic. 1937: 10.
- "Escenificará el jueves un poema de Alfonso Reyes con música del maestro Jaime Pahissa." *Crítica* 19 Dic. 1937: 14.
- "Estrénase hoy la «Cantata en la tumba de Federico García Lorca»." *La Vanguardia* 23 Dic. 1937.
- "Estrénase un poema de D. Alfonso Reyes." *El Mundo* 20 Dic. 1937: 22.
- "Fervoroso homenaje a la memoria de García Lorca se rindió en Buenos Aires: Alfonso Reyes, Embajador de México, escribió magna cantata escenificada." *El Nacional* 8 Ene. 1938: 2, 5.
- "Finaliza esta noche la temporada del Teatro Smart con la repetición del Homenaje a Federico García Lorca." *Noticias gráficas* 27 Dic. 1937: 8.
- "Fue profundamente emotivo el Homenaje que Margarita Xirgu tributó anoche en el Teatro Smart a la memoria de Federico García Lorca." *Noticias gráficas* 24 Dic. 1937: 8.
- "Homenaje a Federico García Lorca. Margarita Xirgu lo tributó anoche en el Teatro Smart." *La Nación* 24 Dic. 1937: 17.

- “Homenaje en el Smart a Federico García Lorca.” *El Diario* 23 Dic. 1937: 22.
- “Interpretan hoy el poema de Alfonso Reyes dedicado a García Lorca.” *El Mundo* 23 Dic. 1937: 22.
- “Limitó a un solo día su actuación en La Plata la compañía de Margarita Xirgu.” *El Día* 21 Dic. 1937.
- “Mañana se ofrecerá en el Smart un homenaje póstumo a Federico García Lorca.” *La Nación* 22 Dic. 1937: 19.
- “Margarita Xirgu dará una «Cantata» de Reyes.” *Noticias gráficas* 23 Dic. 1937: 20.
- “Margarita Xirgu estrena hoy la dramatización de la «Cantata» de Alfonso Reyes en el Homenaje a García Lorca.” *Crítica* 23 Dic. 1937: 17.
- “Margarita Xirgu interpretará la «Cantata», de Alfonso Reyes.” *La República* 21 Dic. 1937: 6.
- “Margarita Xirgu que fue aplaudida hasta la aclamación al estrenarse en el Smart el poema teatralizado de Alfonso Reyes con música del maestro Pahissa «Cantata en la tumba de Federico García Lorca.»” *El Mundo* 25 Dic. 1937: 14.
- “Margarita Xirgu realizó una gran actuación.” *Crítica* 31 Dic. 1937: 7-8.
- “Margarita Xirgu rinde en el Smart Homenaje a Federico García Lorca.” *Noticias gráficas* 18 Dic. 1937: 6.
- “Margarita Xirgu rinde en el Smart Homenaje a Federico García Lorca.” *El Día* 18 Dic. 1937.
- “Otra vez la «Cantata» mañana.” *Crítica* 26 Dic. 1937: 12.
- “Pasa al Teatro Fénix Margarita Xirgu. Aplazose para hoy lunes la despedida, en el Teatro Smart de la compañía de Margarita Xirgu.” *El Mundo* 27 Dic 1937: 24.
- “Rendirá Margarita homenaje a Lorca.” *Crítica* 17 Dic. 1937: 14.
- “Se despedirá esta noche Margarita con el mismo espectáculo que sirviera para honrar la memoria de Federico García Lorca.” *Crítica* 27 Dic. 1937: 13.
- “Se rendirá un homenaje a García Lorca en el Smart.” *La Vanguardia* 19 Dic. 1937: 8.

Referencias sobre *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes

- “*Ifigenia cruel* en el Instituto de Cultura Hispánica.” *ABC* 12 Abr. 1956: 62.
- Alvarado Santos, Eduardo. “*Ifigenia cruel*, Alfonso Reyes.” *Armas y Letras* (1946).
- Gómez de Baquero, Eduardo. “La *Ifigenia* de Reyes.” *Páginas sobre Alfonso Reyes*. Vol. I. México: 80–85.

- . "La *Ifigenia* de Reyes." *El Sol* 4 Feb. 1926.
- Méndez Plancarte, Gabriel. "Resurrección de *Ifigenia*." *Abside* 10.2 (1946): 202-10.
- . "Resurrección de *Ifigenia*." *Novedades*. Dic. 26, 1945.
- . "Resurrección de *Ifigenia*." *Páginas Sobre Alfonso Reyes* I. 569-73.
- Rivas Cherif, Cipriano. "Literatura dramática: *Ifigenia cruel*." *Heraldo de Madrid* 20 Feb. 1926.
- Sartre, Jean Paul. *El ser y la Nada*. [L'être et le Neant, Paris: Gallimard, 1943] Trad. Juan Valmar. Buenos Aires: Losada, 2006.
- Solórzano, Carlos. "Alfonso Reyes: *Ifigenia cruel*." *Teatro Latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961. 28-30.
- Xirau, Ramón. "Cinco vías a *Ifigenia cruel*." *Presencia de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. 163-68.

Referencias sobre *Landrú* de Alfonso Reyes

- "Casa del Lago (*Landrú* de Alfonso Reyes)." *Cuadernos de Bellas Artes* v. 4 (1964): 110-11.
- "*Landrú*." *Mexico This Month* (1965): 27.
- "Tuvo éxito *Landrú* ayer en Chapultepec." *Excélsior* 24 Feb. 1964.
- García Ponce, Juan. "Recuento de *Gurrola* ." *Siempre!* 677 (1966): 8 +.
- García Ponce, Juan y Juan Vicente Melo. "Alfonso Reyes: *Landrú* opereta y *La mano del comandante Aranda*." *Siempre!* 558 (1964): 14-15.
- Ibargüengoitia, Jorge. "El «*Landrú*» degeneración de Alfonso Reyes." *Universidad De México* 28.10 (1964): 26-27.
- Lascen, Alfredo. "El director Juan José *Gurrola* afirma su vocación en el teatro satírico." *El Día* (1964).
- López Narváez, Froylán M. "Reyes y Novo, en todo caso." *Excélsior*. 31 Dic. 1967.
- Monsiváis, Carlos. "*Landrú* o crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso." *Universidad De México* 28.10 (1964): 28-29.
- Reyes, Mara. "Casa del Lago." *Excélsior*. 19 Abr. 1964: Diorama de la Cultura 7.
- Rius, Luis. "La simpatía de *Landrú*." *El Heraldo*. 8 Jun. 1966.
- Robb James, Willis. *El teatro en Iberoamérica*. Ponencia para el Duodécimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana celebrado en la ciudad de México del 30 de agosto al 2 de septiembre de 1965, se publicó después dentro de la Memoria de dicho Congreso, bajo el título de *El teatro en Iberoamérica*. México, IILI, 1966. 91-109.

- . "El revés del calcetín: Alfonso Reyes, Landrú y el teatro." *Nivel*. 2ª época. 52 (1967): 5-7, 10.
- . "El revés del calcetín: Alfonso Reyes, Landrú y el teatro." *La Palabra y El hombre* (Xalapa, Veracruz) 2ª época. 37 (1966): 25-42.

NOTAS

¹ En "Un tema de *La vida es sueño*: El Hombre y la Naturaleza en el Monólogo de 'Segismundo' recogido en *Capítulos de literatura española*, Reyes comienza con esa referencia "A la puerta de la torre que le sirve de cárcel a Segismundo recita el conocido monólogo: «Apurar, cielos, pretendo». OCAR, XXIV, 208. El ensayo también fue recogido en *Trazos de historia literaria*. México-Buenos Aires: Espasa Calpe, 11.

² "He llamado así a los textos que, pareciendo caminar por el derrotero de un modelo, se descubre que van navegando simultáneamente sobre otro modelo de índole diferente, por lo que parecen caminar y navegar sobre medios superpuestos al mismo tiempo: sobre dos poéticas o sobre dos géneros o sobre dos civilizaciones." Una explicación más amplia puede hallarse en mi libro *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*. México: FCE, 1997, pp. 18-19.

³ "Introducción" a las *Obras Completas de Juan Ruiz de Alarcón*, vol. I. Ed, pról. y notas de Agustín Millares Carlo. México: Fondo de Cultura Económica, 1957, IX-XIX.

⁴ Prefiero el término "historiza" al de "historia" cuya acentuación resulta gramaticalmente confusa. Yo lo derivó de "historizar" en lugar del de "historiar" que es el aceptado por la Academia de la Lengua Española. Lo hice siguiendo el modelo de la derivación de "memoria" a "memorizar".

⁵ "Teatro misionario" *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. XII. México: Fondo de Cultura Económica, 1960, 322-27.

⁶ "El teatro criollo en el siglo XVI" vol. XII. OCAR, México: FCE, 1960, 328-334.

⁷ "Primavera colonial (XVI-XVII), vol. XII. OCAR. México: FCE, 335-90.

⁸ José Mariano Beristain y Souza (1756-1817) Nació en Puebla. Llevado a España de niño se graduó en Valencia de Doctor en Teología y Carlos III lo nombró Catedrático Perpetuo de dicha Facultad en la Universidad de Valladolid. Volvió a la Nueva España en 1790. En 1796 inició su obra monumental: *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*.

⁹ “Esperanza Iris, reina de la opereta” en “Anecdotario” *OCAR*, vol. XXIII. México: FCE, 1989, 416-22.

¹⁰ La “Morcilla” en “Burlas veras” vol. XXII. *OCAR*. México: FCE, 839-41.

¹¹ Las citas de “El deslinde” pertenecen a la publicación de este texto dentro de las *Obras completas de Alfonso Reyes*, donde quedó recogido entre las pp.15-422, del tomo XV, y las citas de “Apuntes para la teoría literaria” que complementan el mismo volumen, entre las pp. 423-525. México: FCE, 1963.

¹² “El deslinde” *OCAR*, XV, 84.

¹³ Cf. Marcela Del-Río Reyes. *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*. México: FCE, 1997, 234-35.

¹⁴ *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, datos bibliográficos en : “Obras citadas y bibliografía pertinente”.

¹⁵ *OCAR* , XV, 449.

¹⁶ Cf. “Apuntes para la teoría literaria” *OCAR* pp. 450-53.

¹⁷ Entre otros ejemplos que da Reyes, anota las narraciones falsas que hace el protagonista de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón. Seguramente si él hubiera revisado la edición, se habría dado cuenta de que tal vez por citar de memoria el nombre del protagonista lo nombró como Don Juan, siendo que el mentiroso de la obra alarconiana, es Don García y no Don Juan. ¡Una falla de memoria pasa hasta en las mejores familias! (“Apuntes para la teoría literaria.” México: *OCAR*, XV, 457)

¹⁸ Mi estudio sobre *Ifigenia cruel* aparece en *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

¹⁹ Todas citas de este texto están tomadas de la primera edición de *El plano oblicuo* donde Alfonso Reyes reunió sus textos de ficción escritos entre 1910 y 1914, en el siguiente orden: “La cena” (1912), “De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés” (1913), “La entrevista” (1912), “La primera confesión” (1910), “Diálogo de Aquiles y Elena” (1913), “En las repúblicas del Soconusco” (México, marzo, 1912); “El fraile converso” (1913), “Lucha de Patronos” (México, Mayo, 1910), “Los restos del incendio” (1910), “Estrella de Oriente” (1913) y “La reina perdida” (1914). Cómo se notará sólo en dos de ellos especifica que los escribió en la ciudad de México y uno de esos dos, es precisamente “Lucha de patronos” El volumen se publicó en Madrid en 1920, en la Tipografía «Europa», en las pp. 87 a 105. Sin embargo, para facilitar la consulta con el original, al dato bibliográfico de la primera edición, en las citas se agrega en corchetes el número de página de la edición de las *Obras completas de Alfonso Reyes*, Vol. III del Fondo de Cultura, 1956.

²⁰ Mi traducción: “Calipso no podía consolarse de la partida de Ulises. En su dolor, ella se sentía infeliz de ser inmortal. Su gruta...”

²¹ Todas las citas de este texto están tomadas de: *OCAR, Ficciones*. Vol. XXIII. México: FCE, 1989: 471-81.

²² En “Diorama de la Cultura” de *Excelsior*, el 9 de febrero de 1969.

²³ Texto N° 19 del capítulo XIII. “Rumbos cruzados”, del Vol. II. de las *Obras completas*, pags. 208-09.

²⁴ *OCAR*, Tomo II, México: FCE, 1956, 51-52.

²⁵ Miguel de Cervantes, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de a Mancha*. Pról. y Esquema biográfico, Américo Castro. Col. Sepan Cuántos núm 6. México: Porrúa: 1973.

²⁶ *OCAR*. Vol. II: 49-50.

²⁷ Errata. En la edición del Fondo de Cultura Económica, dice: *vestiglos* en lugar de *vestigios*.

²⁸ “Canto del Halibut.” en *Obras completas de Alfonso Reyes. Ficciones*. Alfonso Reyes. Vol. XXIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. 26 vols. 305-13. Todas las citas de este texto están tomadas de dicho volumen.

²⁹ Las *Obras completas de Alfonso Reyes* fueron publicadas por el Fondo de Cultura Económica a partir de 1955, en que aparece el primer volumen que incluyó: “Cuestiones estéticas, Capítulos de literatura mexicana y Varia”. El último volumen, número XXVI, fue publicado en 1993 y dedicado a sus estudios sobre Goethe. Cierra este volumen un interesante ensayo: “La teoría de la sanción” en donde Reyes categoriza las “Figuras de la sanción” y las “Ficciones de la confianza.”

³⁰ Quien desee conocer más sobre la invención del neologismo y la definición que hizo Reyes de él, puede consultar el volumen XIV de sus *Obras Completas*, y su ensayo “Las jitanjáforas” páginas 190-230.

³¹ *OCAR* vol. XV, 83-84.

³² En mi artículo “Presencia de Alexandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesentas...” analicé lo que el “teatro pánico” le debía a Artaud, pero no mencioné todo lo que Artaud le debía a Alfonso Reyes.

³³ Alejo Carpentier, “Prólogo” a su novela *El reino de este mundo*. en 1949.

³⁴ Manuel Ulacia cita en su ensayo “Alfonso Reyes” ficción, parodia y antropofagia” el *Manifiesto Antropófago* publicado en *Revista de Antropofagia*. Edição facsimilar. Sao Paulo, Editoria Abril, 1978 en *Vuelta* XIII, 154. (Sept. 1989), 21-23.

³⁵ Capítulo 68. *Rayuela*, 346.

³⁶ Primera edición en *El plano oblicuo*. Madrid: Tipográfica Europa: 1920, 83-87. *OCAR*. Vol. III. México: FCE: 1956: 55-57.

³⁷ *OCAR*, Tomo XV pp. 441-43

³⁸ Dado la dificultad que puede tener el lector para localizar la primera publicación del texto, proporciono los datos bibliográficos de la primera edición y entre corchetes los de la edición del Fondo de Cultura Económica, del Tomo III de sus *Obras completas*, por ejemplo: (83 «55»).

³⁹ Todas las citas de este texto están tomadas del volumen XXIII de las *Obras completas*, pp. 553-54.

⁴⁰ Nueva época, marzo-abril de 1962) números 3-4, pp. 16-20.

⁴¹ Fragmentos de este ensayo pueden encontrarse en mi libro *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

⁴² Alfonso Reyes, “Noche del 15 de septiembre” de 1911 en su *Diario (1911-1930)* Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1969.

⁴³ Todas las citas que siguen tanto de la obra “Ifigenia cruel” como de la “Breve noticia” que la antecede y el “Comentario a la *Ifigenia cruel*” que la sucede, están tomadas de la *Antología de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963, 81-136.

⁴⁴ Todas las citas de la *Cantata en la tumba de Federic García Lorca* están tomadas de la edición de las *Obras completas*. Vol. X, 1959, 164-69.

⁴⁵ Todas las citas de la *Cantata...* están tomadas de la misma edición: *OCAR*. Vol. X, 164-69.

⁴⁶ *Noticias Gráficas*. Pag. 6. Col. 6.

⁴⁷ Varios son los artículos que se ocupan del estreno en distintas fechas: “Se rendirá un homenaje a Garcia Lorca en el Smart. Margarita Xirgu estrenará el jueves una Cantata de A. Reyes y el maestro pahissa.” *La Vanguardia* Buenos Aires. Domingo 19 de diciembre de 1937. Pag. 8. Cols. 1-4 (Foto en la 4).

Segundo artículo: Estrenase hoy la “Cantata en la tumba de Federico Garcia Lorca. La obra de Alfonso Reyes y J. Pahissa darase en el Smart.” *La vanguardia*. Buenos Aires. Jueves 23 de diciembre de 1937. Artículo en cols. 1-4, Foto de Margarita Xirgu en col. 4.. Para las referencias completas sobre los artículos publicados sobre la *Cantata...* véase la Bibliografía.

⁴⁸ “Margarita Xirgu Interpretará la “Cantata”, de Alfonso Reyes “ *La República*. Martes 21 de diciembre de 1937. Pag. 6. Artículo en cols. 7-8. Foto en cols. 4-5.

⁴⁹ *La Vanguardia* Buenos Aires. Domingo 19 de diciembre de 1937. Pag. 8. Cols. 1-4 (Foto en la 4) La primera parte de la nota dice:

Hoy, jueves, por la noche, tendrá lugar en el teatro Smart la función en homenaje a Federico García Lorca, que Margarita Xirgu ha preparado en vísperas de la terminación de su temporada de despedida. [. . .] Durante toda esta semana siguieron en el Smart los

ensayos de esta teatralización poética y mientras el maestro Jaime Pahissa organizaba a la orquesta que ha de ejecutar la música para la cantata, Margarita Xirgu ajustaba a todos los actores de su compañía para la interpretación del breve y doloroso coro de homenaje al autor de sus personajes.

Esta función, organizada y a beneficio del Centro social y cultural Montserrat, ha despertado una expectación extraordinaria.

⁵⁰ Augusto A. Guibourg. Crítica Buenos Aires. Viernes, diciembre 24 de 1937. Pag. 15. cols. 1-8.

⁵¹ La nota completa es la siguiente:

ORQUESTACION POETICA

Con sentido orquestal ha compuesto Alfonso Reyes sus versos calientes de verdad y de vida. Inicialos la voz grave del Padre que dice con sobria expresión el drama de esa muerte que siempre nos parecerá incomprendible. Sigue, aguda, con plañir tierno, la voz de la Hermana que pide a las flores su tributo y la interrumpe apasionada vehemente, la voz de la Novia, que reclama el homenaje de flores y frutos de América, "túmulo vegetal, cerro de aromas". Fuerte y brusca la múltiple voz de La Guardia troncha el doliente canto de amor con la amenaza. Recuerda que hay algo más que la pena, la inmensa pena de España y del mundo ante la muerte del poeta genial. Está también el estampido vengativo de las armas, el redentor "fruto de la carabina". Y desde este momento las voces entablan un diálogo sin respuestas, un entrecruzarse de pensamientos, de sentimientos, de canción y de grito. El Padre recuerda con pala ras relampagueantes la épica defensa del pueblo español, y presenta a los hombres todos de la España heroica angustiados por el silencio definitivo de Federico García Lorca; la Novia acaricia el recuerdo del ausente con su voz criolla y su entrañable dolor; la Hermana prosigue asociando al muerto con la flor y la canción que le eran gratas y atenúa con un velo de luto la sugestión polícroma.

Y, entre todas, la voz de la madre, que penetra en la mente y en el corazón con su agria protesta y su indecible desconsuelo, reclamando la sangre derramada, esa secreta sangre que empapó un día la tierra de Granada y dejó para siempre seco el "clavel tronchado" de que Granada pudo ufanarse.

De pronto, sobre el ir y venir de los diversos clamores un grito al unísono que cierra la "Cantata", grito mezclado de desesperación, de asombro y de advertencia.

BELLA MUSICA

Jaime Pahissa comprendió que tal poema reclamaba su música. Puso en labios de mujer la voz hecha canción y en la de los hombres la canción hecha amenaza. Puso un rasguear de guitarras andaluzas en la doliente sinfonía y si la palabra dice un dolor la música de Jaime Pahissa le da su auténtico acento dramático. es una página breve y digna del gran compositor. Artista de verdad, ha sabido imprimir a sus notas un valor profundamente humano y el oyente no analiza la música la siente adentrarse en él, junto con el rumor de las palabras y de los sollozos.

LOS ANIMADORES

La compañía de Margarita Xirgu casi inmóvil en el escenario, artísticamente dispuesta, dió impresionante vigor al drama de Reyes y algunas voces dijeron con dulzura la música de Pahissa. Margarita Xirgu puso en la voz de la Madre el contenido de dolor que sólo puede parangonarse con el que ella misma ha sabido trasuntar en la otra Madre, la de "Bodas de sangre". Alberto Contreras dió gravedad y emoción a los versos del Padre y tanto Isabel Pradas como Amelia de la Torre expresaron la ternura de la Hermana y la pasión de la Novia con cabal justeza. Ya hemos hecho el elogio de las dos actrices que tuvieron a su cargo los brevísimos momentos cantados, Juana Lamonedá y Emilia Milán.

LA EMOCION DEL PUBLICO

Todo fué excelente en la representación de anoche, pero hubo algo que rebasó la emoción general, en el escenario y en las dependencias del teatro que el público colmaba. Y ese algo fué la actitud del público mismo.

Aplaudió intensamente a los artistas y cubrió de flores el escenario. Margarita Xirgu hubo de adelantarse al proscenio para agradecer con voz conmovida y besar curvada por la emoción cintas argentinas y españolas que adornaban un cesto de flores de donde ella arrancó para oprimirlas en sus manos. Los espectadores descubrieron a Alfonso Reyes en un palco y, después del agasajo a la actriz y al eminente compositor Jaime Pahissa, exigieron la palabra del poeta con un grito unánime y conmovedor: "¡México! ¡México!"

Desde los aplausos iniciales hasta las últimas palabras de la improvisación de Alfonso Reyes, el público se mantuvo de pie

⁵² La nota de *La vanguardia* termina diciendo:

El señor Felipe Jiménez de Asúa, encargado de los negocios de España en nuestro país [Argentina], recordó la amistad de siempre entre España y México y presentó a Alfonso Reyes como un escritor

que simbolizaba esa fraternidad con su obra españolísima y mexicana a la vez.

“A quienes suponen que España es un país bárbaro –dijo– a quienes prestan oídos a los enemigos de España y a sus traidores, les conviene leer este libro de Reyes, *Vísperas de España*” donde hay una visión viva y simpática de la fina cultura española.

⁵³ *El pájaro colorado* incluido en el volumen X de las *Obras completas...*, abarca de la página 250 a la 255 y todas las citas de esta obra están tomadas de la misma edición.

⁵⁴ Todas las citas de este texto están tomadas de la primera edición *Los tres tesoros*. México: Tezontle, 1955, pero para facilitar la localización, se proporcionará también el dato bibliográfico de la publicación en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XXIII. México: FCE, 1989, 495-550. Después de la cita de la página en la 1ª ed. la de la segunda va entre corchetes.

⁵⁵ Todas las citas sobre este texto están tomadas de la edición de las *Obras completas*, del FCE. vol. XXIII, pp. 483-93.

⁵⁶ El dato exacto aparece en su *Diario*, donde consigna el inicio de su escritura: “He emprendido *Landrú-Opereta*”, precisamente el día 11 de abril de 1929.

⁵⁷ Publicado en *La palabra y el hombre*, en 1966 y en la Revista *Nivel*, en 1967.

⁵⁸ La edición de las *Obras Completas...* tiene algunas erratas, una es en este segundo verso, en que dice “cuadro” en lugar de “cuadrado” (lo que rompe con la métrica) y en la siguiente página, otra donde dice “Atuñuela” en lugar de “Artuñuela.”

⁵⁹ Nueva York: Fred. Ungar Pub. Co, 1963: 54-61.

⁶⁰ Esta cita se refiere a la reseña aparecida en la revista *Siempre!* del 3 de junio de 1964.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN..... 9

CAPÍTULO I

Reyes investigador y teórico del drama 13

CAPÍTULO II

EL DRAMA – ENSAYO (Con tres modalidades)

Lucha de patronos 33

Égloga de los ciegos 46

Canto del Halibut 70

CAPÍTULO III

EL MIMODRAMA – PARÁFRASIS NARRADA

(Con dos modalidades)

El fraile converso 101

El escondite 107

CAPÍTULO IV

EL DRAMA-POEMA [Con dos modalidades]

Ifigenia cruel 113

Cantata en la tumba de Federico García Lorca 145

Discurso crítico y noticioso 151

CAPÍTULO V

EL DRAMA – RELATO (Con dos modalidades)

El Pájaro colorado 157

Los tres tesoros 163

CAPÍTULO VI

EL DRAMA – OPERETA –FARSA DETECTIVESCA

Landrú 177

ÉXODO..... 201

Obras citadas..... 207

Bibliografía pertinente..... 209

Referencias sobre los montajes 212



El teatro de Alfonso Reyes. Presencia y actualidad, de Marcela del Río Reyes, se terminó de imprimir en el mes de mayo de 2013 en los talleres de la Imprenta Universitaria. En su composición se utilizó la fuente NewBaskerville en 36, 18, 14, 12, 10, 11 y 9 puntos. El cuidado de esta obra estuvo bajo el cuidado de la autora. Diseño editorial, diseño gráfico y formación electrónica de la Dirección de Publicaciones.

Alfonso Reyes, faro iluminador de la literatura universal, también fue dramaturgo y figura singular del teatro mexicano. En su ficción dramática, en la que se advierte plenamente su voluntad de crear textos que abarcaran al menos dos géneros artísticos, o subgéneros dramáticos, o estilísticas o que fundieran distintas tradiciones literarias o extraliterarias.

El teatro de Alfonso Reyes se enfoca a la producción dramática de Reyes dramaturgo y comediógrafo, relacionándola con sus propios estudios de la teoría dramática. Este libro revisa algunos conceptos teóricos de Reyes sobre el arte dramático, como investigador del teatro universal e interesado en la dramaturgia y la historia mexicana.



Alfonso Reyes

EDICIONES DEL FESTIVAL ALFONSO

