

01086  
2ej 1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

IFIGENIA CRUEL DE ALFONSO REYES Y SUS FUENTES  
EN LA DRAMATURGIA UNIVERSAL

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS QUE PARA OPTAR AL TÍTULO DE  
DOCTOR EN LETRAS PRESENTA:  
ADOLFO LEÓN CAICEDO PALACIOS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
ESTUDIOS SUPERIORES

MÉXICO, D.F.

1988

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

### IFIGENIA CRUEL DE ALFONSO REYES Y SUS FUENTES EN LA DRAMATURGIA UNIVERSAL

Pág.

#### CAPÍTULO I

|  |    |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN: ELEMENTOS PARA UNA BIOGRAFÍA INTELECTUAL.....    | 1  |
| 1.1. REYES POETA.....  | 2  |
| 1.2. EL NARRADOR DE LO VIVIDO Y DE LO LEÍDO.....               | 14 |
| 1.3. UN HELENISMO CON PARÉNTESIS.....                          | 18 |
| 1.4. SU HUMANISMO: ENTRE LA TRADICIÓN Y EL COSMOPOLITISMO..... | 26 |
| 1.5. MEANDROS DE UNA CLASIFICACIÓN.....                        | 36 |
| 1.6. UN HITO EN SU BIOGRAFÍA INTELECTUAL.....                  | 43 |
| NOTAS AL CAPÍTULO.....   | 48 |

#### CAPÍTULO II

|   |     |
|---|-----|
| EL MITO DE IFIGENIA EN LA ANTIGÜEDAD.....   | 59  |
| 2.1. RECORDAR LA TRAGEDIA.....              | 61  |
| 2.2. ANTECEDENTES DEL MITO DE IFIGENIA..... | 71  |
| 2.3. EURÍPIDES.....                         | 81  |
| 2.3.1. <u>IFIGENIA EN AULIDE</u> .....      | 85  |
| 2.3.1.1. Fábula.....                        | 86  |
| 2.3.1.2. Caracteres.....                    | 97  |
| 2.3.1.3. Mito y realidad.....               | 103 |
| 2.3.2. <u>IFIGENIA EN TAURIDE</u> .....     | 106 |
| 2.3.2.1. Fábula.....                        | 107 |

|  |     |
|--|-----|
| 2.3.2.2. Caracteres.....                             | 110 |
| 2.3.2.3. Estructura y estilo.....                    | 114 |
| 2.4. EURÍPIDES :DIVERSIDAD DE SU UNIDAD.....         | 120 |
| 2.5. EL ESLABÓN IMPRESCINDIBLE: EL MUNDO LATINO..... | 126 |
| NOTAS AL CAPÍTULO.....                               | 130 |

### CAPÍTULO III

|  |     |
|--|-----|
| IFIGENIA: TRÁNSITO Y ARRIBO A LA MODERNIDAD..... | 142 |
| 3.1. JEAN RACINE.....                            | 144 |
| 3.1.1. <u>IFIGENIA EN ÁULIDE</u> de RACINE.....  | 149 |
| 3.1.1.1. Fábula.....                             | 150 |
| 3.1.1.2. Caracteres.....                         | 152 |
| 3.1.1.3. Estructura y estilo.....                | 156 |
| 3.2. WOLFGANG GOETHE.....                        | 162 |
| 3.2.1. <u>IFIGENIA EN TAURIDE</u> DE GOETHE..... | 167 |
| 3.2.1.1. Fábula.....                             | 169 |
| 3.2.1.2. Caracteres.....                         | 172 |
| 3.2.1.3. Estructura y estilo.....                | 176 |
| NOTAS AL CAPÍTULO.....                           | 181 |

### CAPÍTULO IV

|  |     |
|--|-----|
| <u>IFIGENIA CRUEL</u> DE ALFONSO REYES.....  | 190 |
| 4.1. SOBRE LA GÉNESIS DE UNA OBRA: DE LA "DECENA TRÁGICA<br>A LA DÉCADA MADRILEÑA..... | 190 |
| 4.2. FÁBULA.....   | 203 |



4.3. FIDELIDAD Y TRANSFORMACIÓN EN LA FÁBULA.....207  
4.4. ESTRUCTURA Y ESTILO.....219  
4.5. LA MUJER: LO SAGRADO Y LO PROFANO.....239  
4.6. TRADICIÓN Y LIBERTAD.....247  
4.7. EL REVÉS DEL TAPIZ: EL ELEMENTO BIOGRÁFICO.....257  
NOTAS AL CAPÍTULO.....266

CONCLUSIONES.....278

BIBLIOGRAFÍA.....299

Obras completas de Alfonso Reyes.....299

Otras obras de Alfonso Reyes.....299

Sobre Alfonso Reyes en general y sobre Ifigenia cruel.....301

Sobre historia y crítica literaria y cultura (se incluyen  
las otras Ifigenias de los autores mencionados).....307

## CAPITULO I

### INTRODUCCION: ELEMENTOS PARA UNA BIOGRAFIA INTELECTUAL

Que Alfonso Reyes sea libre de tema en cuerda que vibre, bien puede ser; mas que se trueque al poeta por un sayo de profeta, no puede ser. El hecho de haber optado por ser escritor libre, y no concebirse como escritor elegido, le permitió a Reyes una movilidad de espíritu en doble dirección; operó al mismo tiempo con una visión centrípeta (su ser mexicano), desde donde las experiencias personales y los hechos históricos adquirirían sentido, y con una visión centrífuga (su ser cosmopolita), mediante la cual filtraba en él el múltiple caos del mundo exterior; es decir, destiló fragmentos culturales de las más diversas épocas y zonas geográficas.<sup>1</sup> El procedimiento no es, por supuesto, exclusivo, pero sí sobresaliente en Reyes. La oscilación o, mejor aún, la tensión entre estas dos visiones, lo condujo a expresar su carencia de servidumbre poética: "Yo prefiero promiscuar/ en literatura".<sup>2</sup> Tal declaración de libertad, lejos de equipararse con una justificación de falta de rigor en su escritura, advierte posibles confusiones por parte de la crítica literaria. En el prólogo a su obra poética, reitera: "...yo soy el primero en saber que mi veleidad en asuntos y estilos -de que no me arrepiento y a que me refiero en la Teoría prosaica - ha contribuido a que se me vea un tanto borroso".<sup>3</sup>

## 1.1. REYES POETA

El consenso de los manuales de historia literaria, al intentar clasificar a Reyes, lo considera generalmente ensayista. Su reconocimiento como poeta, en cambio, ha suscitado innumerables gestos: delirantes aceptaciones, concesiones tibias, encarnizados rechazos e interpretaciones clarificadoras. El ejercicio del derecho a la duda y de la manifestación del gusto poético lleva, por ejemplo, a José Joaquín Blanco a la ambigua admisión, en una cuartilla, de Reyes en la lírica mexicana moderna,

no tanto por sus poemas mismos como por su actitud de rigor cultural y de conocimiento enciclopédico y cosmopolita. Su poesía es un enigma: la primera pregunta, ¿es poesía? Gabriel Zaid escribe en cuartilla y media el mejor ensayo sobre la poesía de Reyes, preguntándose eso. Para ello tiene que buscar una categoría, "conciencia intencional", que es aquella predisposición del lector que le permite reconocer o no un texto como poético, de modo que busca en él Sentimiento, Pasión, Inspiración, Relámpagos, Melancolía, etc.: algo, por decirlo así, de Vida Visceral. Eso no lo tiene Reyes en ninguna línea. "Los poemas, dice Zaid, tienen encanto pero no fascinación. Se leen como agua. ¿Su contenido alcohólico es muy bajo?" Sabemos que no nos emborracharemos mental ni emocionalmente con Reyes, quien "nunca quiso, o nunca pudo, entregarse así. Su forma de darse es la cortesía". Lástima que Zaid que tan claramente definió lo que no tiene Reyes -alcohol- no demuestre que la cortesía es suficiente valor poético, algo más que una mera práctica de cosas leídas, también sin ganas de emborracharse mental ni sensorialmente. Creo

que a la poesía de Reyes le pasa lo que a su prosa, que no fue hecha para configurar una lectura, sino un personaje: el mexicano universal, y que ese personaje fue lo influyente. Es revelador que a Carlos Monsiváis sólo le importe en Ífigenia cruel, por ejemplo, el "Producto de una sensibilidad educada en el Siglo de Oro, en Homero, en Mallarmé, en los clásicos ingleses, y puesta al servicio de un lúcido temperamento". Es decir, el personaje. Villaurrutia también habla del personaje: de tener finalmente un escritor Puro y Riguroso, experto en su oficio, que no pida prestadas sus credenciales al sentimiento, a la patria, a la religión, sino meramente a los libros. Como los autores antes mencionados, tampoco tengo nada que decir sobre la poesía de Reyes más que un moderado elogio (moderado porque los Contemporáneos lo superaron también como "hombre de letras". Villaurrutia es más culto y mejor prosista que Reyes).<sup>4</sup>

Así visto, Reyes pasa de poeta "borroso" a poeta "borrado". El trazo de la cita semeja en parte una corrida de toros al revés, pues tras la estocada inicial que produce la muerte del poeta, se arriba al timorato indulto, pero ya no del posible poeta, sino del "personaje". La transparencia de franqueza del párrafo citado, además de clausurar la discusión y no fomentarla, está erizada de categorías que, en último término, destierran lo poético. Sin optar por un purismo teórico, ni aplicar una exégesis exhaustiva, conviene precisar varios aspectos.

La pregunta "¿es poesía?", en verdad, ya la había expresado (o recogido), en 1952, Enrique González Casanova.<sup>5</sup> Pero el

problema no radica en quién la haya propuesto antes o después, sino en la pregunta por el ser mismo de la poesía. Ayunos del modelo retórico o ético desde el cual se juzga un texto como poético, asistimos al salto visible hacia la esfera del lector, su "conciencia intencional", medidora del potencial poético o no de una obra. El salto no es engañoso, es sutil. La historia, la teoría y la crítica literarias registran múltiples concepciones entre metafóricas y formales en torno a la poesía, y exhiben el mismo rasgo que cuando se trata de definir el Universo: sabemos de su existencia, mas su definición transita siempre terrenos frágiles. Hagamos, al paso, un asomo breve.

En la Poética, Aristóteles explica las dos causas del origen de la poesía ("creación"): la imitación o ficción surgida de la realidad que produce placer, y deleite al oír armoniosos sonidos de un poema perfecto donde lo real halla su perfil.<sup>6</sup> Horacio, más que definirla, ausculta la labor de la poesía trocada en poema: "Se ha discutido si es el Arte o la Naturaleza lo que hace un poema bueno. Yo no veo qué aprovecha el estudio sin una vena rica, ni un ingenio sin cultivo; de tal manera el uno y el otro se prestan ayuda y se conllevan amistosamente".<sup>7</sup> Un lapso. Aunque Shelley adopta la teoría aristotélica, la mayoría de los románticos -Schiller sobre todo- aprecian la poesía, no como trasunto de una realidad dada, sino espacio autónomo en que se enuncia la libertad.<sup>8</sup> Los modernos formalismos, al hacer énfasis (mejor: reducir) en su valor verbal, la asumen en calidad de "reino del signi-

ficante", lejano del sentido de Cicerón, para quien "los giros metafóricos están creados por la necesidad impuesta por la pobreza, pero buscados después por razón de su belleza".<sup>9</sup> Para no eludir nuestra actitud, optamos por la vía de Heidegger (heredero de Platón), quien, al buscar la esencia de la poesía, encuentra en la obra de Hölderlin una serie de proposiciones que aparecen a primera vista contradictorias. Por ejemplo, la poesía, "esta tarea, entre todas, la más inocente", y "el lenguaje, el más peligroso de todos los bienes que se le ha dado al hombre"; enunciados que le otorgan valor al conocimiento.<sup>10</sup>

La poesía, que hacer inevitable pero infrecuente, vista en cuanto la tarea "más inocente", indica que no está exigida por la gravedad momentánea de una necesidad particular, de un deber, o sea, que en la poesía hay un desprendimiento de aquello que en la vida cotidiana se llama seriedad, trabajo, deber; se desprende como se desprende el juego, pues no pertenece al mundo de lo instrumental en que las cosas se justifican como medios para lograr fines. Sin embargo, cuenta con "el lenguaje, el más peligroso de todos los bienes" otorgados al hombre, pues en la poesía se da testimonio de lo que se es; allí se busca una dimensión de nuestro ser. En ella, el lenguaje regresa a lo originario. La poesía toma el lenguaje por el lado contrario al de la información, no opera como un medio de comunicación de unos hombres con otros acerca de lo que ya saben o

viéron, de lo que piensan o sienten, mediante el empleo de la expresión dicharachera, sino un modo de asignarle un sentido al mundo y a la vida personal y social. Así, cuando el poeta nombra el mar, éste se convierte en lenguaje, a diferencia de cuando del mar habla un oceanógrafo, para quien el mar es un objeto. Para el poeta, el mar constituye una manera de designar lo originario, la fuente de la vida, significa lo que cambia permanentemente y, sin embargo, sigue igual a sí mismo; es una imagen del tiempo en el cual un acontecimiento momentáneo queda borrado o suspendido. Se trata, pues, de una visión en perspectiva de la propia vida y no un mero objeto. En tal sentido, la poesía, "instauración del ser por la palabra", define al hombre en cuanto asignador de sentido al mundo.

Puestos en la butaca de lectores, es pertinente, en efecto, hablar de "conciencia intencional", propuesta por la fenomenología y readecuada por las preocupaciones de la hermenéutica aplicada a los textos literarios,<sup>11</sup> aunque en J.J. Blanco parece más unida a la espinosa noción del "lector ideal". El uso de la "conciencia intencional" presenta el acierto de no contemplar al lector en virtud de simple espectador que al acercarse al texto encuentra la revelación; por el contrario, el sujeto entra consciente, juega un papel activo frente a la obra, proyecta su lado afectivo -y en general, su subjetividad-; coteja el grado de simpatía o rechazo que le produce; activa su

lado imaginativo y observa la gestación formal del poema; al dirigirse hacia la valoración poética, produce la significación que se transparenta o subyace en el tema (o temas) y procedimientos del texto. En consecuencia, nuestra acotación señala el que se recurra a una ambigua o genérica "conciencia intencional" que, por sí misma, no garantiza el reconocimiento de un texto poético, y que menos aún se justifica como tribunal de inquisición literaria, habida cuenta de que la "predisposición" visceral abarca corazón, estómago, pulmones, hígado, etc. Al lado del gusto poético, con sus atracciones y hastíos, se sitúa para la crítica literaria, la comprensión que, en palabras de George Steiner, es un

oscilar entre los dos polos de lo inmediato y lo inaccesible, ..., es un proceso de acuerdo y disentimiento entre la autoridad acumulada, selectiva de las opiniones recibidas y la incitación de las suposiciones individuales. La lectura nunca es estática. La significación siempre es móvil; se desenvuelve -aunque 'desenvolverse' es un término demasiado suave, demasiado pragmático- en el espacio semántico delineado [por la crítica].<sup>12</sup>

Oír un solo campanario, en este caso, no es prudente; tampoco todos los repiques. Sin férreos dogmas ni alegres anarquías, una porción de la crítica ha discernido la poesía de Reyes. No hay necesidad de apelar a la "tinta simpática", aquella que resulta invisible al escribir y aparece bajo la influencia de un reactivo, sea agua (¿encanto?), sea alcohol (¿fascinación?), los otros dos eslabones que hasta ahora permanecen suspendidos. Sotto voce, recordemos (con Corominas) que "encantar"



(o hechizar, su sinónimo) es explicable por las fórmulas cantadas o recitadas que usaban los hechiceros. Lo relativo a fórmulas cantadas o recitadas, bien está, pero el escollo consiste en que, de este modo, el estatuto de Reyes poeta se permuta por una brisa misteriosa (¿hechicero!). Junto a la dificultad para trazar el límite entre el encanto de los poemas de Reyes (luego sí es poeta) y su carencia de fascinación (es poeta a medias), se ofrece el grado poético-etílico de sus versos.

Sin duda, la embriaguez reclamada no apunta hacia Nietzsche, pues para él el arte es el juego permanente entre la embriaguez y la forma; forma que da límites, leyes y visión de conjunto; embriaguez que desborda y comunica y se establece, antes de todo lo personal y delimitado. La embriaguez en la poesía de Reyes tampoco se podría medir en la línea de Omar Khayyam, Malcolm Lowry, Dylan Thomas, Edgar A. Poe o François Villon, entre otros. Por otra parte, se sabe que la embriaguez, susceptible de extasiar, lo es también de perturbar, aturdir, atontar y enajenar. Resulta sintomático que, frente a la ausencia de motor y efectos poéticos en Reyes, determinados por el bajo o nulo índice alcohólico, el autor de la cita -en su Crónica de la poesía mexicana- eleve a rango de virtud poética la "esterilidad", característica que detecta en la poesía de Jorge Cuesta, y equipare "lo sublime" del "mal artesano de las formas métricas" (así lo rotula), con la voluntad o facultad de "negarse, decepcionar, dudar, descreer, abstenerse, contenerse, impedirse, obstaculizarse".<sup>13</sup> ¿El inven

tario terminológico reforzará la idea de que Canto a un dios mineral es un "martini seco"? Llevar todas las aguas al molino funciona. Sobre el contenido alcohólico, recordemos de paso el poema Debate entre el Vino y la Cerveza,<sup>14</sup> fraguado al alimón por Alphonsus Henriquez (Alfonso Reyes y Enrique Díez-Canedo), poema que rebasa lo episódico de los "personajes" mediante la concertación de erudición y buen humor.

Respecto a la cortesía aludida en la caracterización de los poemas de Reyes, es oportuno advertir que los tópicos no son por sí mismos entes estéticos ni manifestaciones del subconsciente colectivo; son formas de articulación de experiencias personales o sociales. De hecho, la cortesía entresacada por Blanco destila claro linaje, va dirigida hacia una cojeante alabanza del "personaje", y contra la pulverización poética. Si los poemas de Cortesía fueran el foco de reflexión, recuérdese que la cortesía fue la "disciplina estética y moral con que el mundo de la Edad Media ascendió a través de la lírica y el ascetismo caballeresco a aquel nuevo ideal de la 'vita civile' que culmina en el Renacimiento".<sup>15</sup> Alfonso Reyes, en la página preliminar a sus versos de circunstancia o poesía social, evoca la antigua prosapia y el cultivo de ésta a lo largo de todos los tiempos:

Marcial consagró buena parte de su obra a los "versos de circunstancia" o versos de ocasión. El exquisito Góngora escribía décimas y redondillas para ofrecer golosinas a unas monjas. No es lo menos bello de Sor Juana cuanto se le caía de

la pluma como parte de su trato social. El recóndito Mallarmé dibujaba estrofas en los huevos de Pascua, ponía en verso las direcciones de sus cartas, hacía poemas para ofrecer pañuelitos de Año Nuevo y tenía la casa de Méry Laurent llena de inscripciones. ¿Y Rubén Darío? ¡Margarita, Adela de Villagrán, et cétera!

Hoy se ha perdido la buena costumbre, tan conveniente a la higiene mental, de tomar en serio -o mejor, en broma- los versos sociales, de álbum, de cortesía.<sup>16</sup>

Con el oído puesto ante tempranas divergencias de sus versos de circunstancia, que en él adquieren un riguroso juego formal (complejas formas rimadas), le recuerda en una carta a su amigo Max Aub, la reivindicación de lo que Goethe llamaba poesía "ingenua" en oposición a la poesía "titánica": "La poesía no es un tratado de lógica, ni un grito de dolor, es confesión de doctrina. Hay derecho a la contradicción. 'Toda poesía es de circunstancia' decía Goethe. Mi lírica, singularmente, sería falseada, si no se la aprecia en relación con la 'fecha'".<sup>17</sup>

Al desvirtuar la infructuosa pesquisa policiaco-estadística de los fragmentos pasionales y librescos de los poemas de Reyes y el viento difuso que se le intenta impregnar, Max Aub, examinando los mismos, puntualiza: "Dícenle 'humanista', para acabar con él; o 'erudito'. Todo porque no echa en el papo del olvido lo que halla en los libros".<sup>18</sup> En caso de seguir a la errante (o errada) cortesía, ésta tropieza con la acertada consideración de Amado Alonso, una de las amistades literarias más fructíferas de Re-

yes, y dotado de una lectura perspicaz:

Hay un último reducto en la literatura de Reyes donde ya no es posible la cortesía ni virtud alguna de la sociabilidad: es la canción lírica del alma solitaria. Y aquí es justamente donde encontramos el mejor Alfonso Reyes; no otro, sino el mismo - en perfección. Aquí la media voz, sin designio social, es expresión directa de su índole tensa y mesurada; aquí Reyes toma la emoción y la moldea y construye con complacencia geométrica; aquí su admirable maestría del idioma llega a la más genuina creación. Unas veces -Huellas, 1922; Pausa, 1926- podemos reconocer la voluntad de estilo del modernismo; otras -Romance del Río de Enero, 1933- se envuelve en un polvillo de arcaísmos poéticos, los más evocadores y subrepticios del género; en uno y otro caso, y cuando prescinde de modernismos y arcaísmos -Ifigenia cruel, tragedia de renovado simbolismo, cuyas virtudes mayores son líricas-, Alfonso Reyes nos da una poesía de extraordinaria calidad, en la que el poder creador y el gusto seguro se emparejan, donde el contenido intuicional y sentimental se somete a vigor constructivo, alcanza forma interior clásica y se expresa sin merma y sin residuo, donde los juegos rítmicos -musicales y de pensamiento- empautan y acompañan la efusión emocional:

La mano acudió a la frente  
 queriéndola sosegar.  
 No era la mano, era el viento.  
 No era el viento, era la paz.<sup>19</sup>

Para sostener el hilo conductor que nos ha guiado a contracorriente, tengamos en cuenta que, en dicha plataforma, la poesía y la prosa de Reyes se sancionan como hechas no para configurar una lectura, sino "un personaje: el mexicano universal".

Con este juicio, se opone la ocupación poética de Reyes a la preocupación extrapoética, se canjea la totalidad de su obra (verso y prosa) por la función (¿social?) del personaje. La ironía de resaltar la abstracción que es "el mexicano universal" ha contribuido, a su modo, a sustituir su lectura por la construcción de estatuas que los iconoclastas, paradójicamente, aspiran a derrumbar. Asimismo, resulta más difícil de roer que el hueso de un dinosaurio, establecer calificaciones para aprobar y reprobar -desde el pedestal de magister- alumnos poéticos (Villaurrutia=10, Reyes=0) que la mentalidad de apostadores hípicas ha fomentado en los estudios literarios. Los procedimientos críticos apoyados en tajantes alabanzas o censuras han paralizado la comprensión y goce de los textos poéticos de Reyes, textos que van de la elegía secreta al poema de circunstancia, del poema de corte épico a la cancioncilla o el epigrama, de la melancolía al chiste, de la angustia a la risa.

Suficientes artículos de aproximación e invitación han indicado los procedimientos de adiciones, inversiones, recortes, contaminaciones y máscaras que su poesía ofrece en el orden verbal y temático.<sup>20</sup> La exégesis no se inicia, pero sí se apoya, en las tempranas reflexiones de Pedro Henríquez Ureña, su entrañable amigo y maestro dominicano, para quien Reyes es, ante todo, poeta.<sup>21</sup> La aseveración la funda (igual que M. Aub y A. Alonso) en la lectura entretejida por los asuntos, las

modalidades formales y el tono; en la canción autobiográfica convertida en símbolo por medio de imágenes complejas, figuras sutiles, hermetismos de "rancia estirpe" o invención novedosa, con tono de resonancia sentimental; "poeta agonista, nunca fatalista",<sup>22</sup> lo estima (poeta "cartesiano", según M. Aub) que no está enemistado con el hacedor de versos alusivos a las artes menores, la confitería por ejemplo, pues "así como las ciudades tienen sus santos tutelares", también tienen sus dulces, y Reyes poeta celebra, despojado del "do de pecho", al confite-  
rò toledano.<sup>23</sup> Luego vinieron estudios de mayor alcance para su poesía, como el examen del variado repertorio métrico y estrófico de su versificación, realizado por Tomás Navarro Tomás, y la exégesis esclarecedora de Concha Meléndez.<sup>24</sup> Un trazo sintético de las tentaciones, manantiales y orientaciones de su poesía, lo otorga Octavio Paz:

La poesía del humanista Alfonso Reyes es pudorosa y medida, pero estas cualidades no nacen, como en otros poetas, de la represión de una sensibilidad extremosa, sino que fluyen naturalmente de un temperamento equilibrado. Una poesía que, si aspira a las cimas de Mallarmé, no rehúsa a las llanuras del habla viva y a los arroyuelos y bosquecillos de la poesía tradicional; poesía de sobremesa y de siesta sensual, luminosa, de ojos entrecerrados y nostálgicos cuando sueña en la soledad de la estancia, de vivos ojos abiertos cuando departe y reparte la sal de la gracia y el pan de la cordialidad a los invitados. Ni llama ni hielo: brasa, tibia atmósfera, melancolía sin amargura. Más que nostálgica, añorante; más que angustiada, lúcida; más que sensual, voluptuo

sa; más que voluptuosa, epicúrea en el más alto de los sentidos de la palabra. Pensamiento y ternura. Alfonso Reyes: con un ojo mira al cielo y con el otro hace guiños a la tierra.<sup>25</sup>

## 1.2. EL NARRADOR DE LO VIVIDO Y DE LO LEÍDO

Al tener en cuenta su obra narrativa, varios críticos lo ubican entre los escasos escritores que, a comienzos del siglo XX, cultivaron la literatura fantástica en las letras hispanas. De acuerdo con Emmanuel Carballo, la prosa narrativa mexicana de este siglo, cuento y novela, se bifurca en dos corrientes, una y otra aparecidas en los textos de los escritores reunidos alrededor del Ateneo de la Juventud:

La corriente imaginista (o fantástica) parte de dos libros de prosas breves y deslumbrantes e innovadoras: Ensayos y poemas (1917) de Julio Torri y El plano oblicuo (1920) de Alfonso Reyes. La corriente realista se manifiesta en las obras de Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos.<sup>26</sup>

Alfonso Reyes no abordó, ni tuvo en mente, la escritura de novela. Se interesó más por la anécdota, esa "flor de la planta", que le permitió elaborar el relato breve en la vertiente realista y, en efecto y principalmente, en la fantástica. En sus cuentos, ya nacidos de la experiencia íntima o de la realidad exterior, el autor se orienta hacia la exploración de ideas, de modo que las acciones le sirven de símbolos o pretextos; o bien, se decide a ganar acento sobre imá-

genes con una reveladora carga lírica. Una técnica sobresaliente en la construcción de sus obras de ficción consiste en hacer literatura con la literatura; aparecen explícitamente relatos anteriores. La presencia de este recurso la comentaba Raimundo Lida como una característica de la "ebullición creadora, en que hasta las ideas sobre la literatura están, ante todo, al servicio de la invención literaria".<sup>27</sup> Este aprovechamiento -"ensanches" lo denominaba Reyes, "modos de usufructuar una herencia narrativa", según E. Anderson Imbert-<sup>28</sup> se proyecta en dos cuentos, entre algunos, de impecable factura: La cena y La mano del comandante Aranda.<sup>29</sup>

El primero, combinación de recuerdos personales del autor con "un raro sabor de irrealidad", y centrado en la extraña visita a una familia desconocida, utiliza elementos de narraciones conocidas. El detalle final del protagonista que despierta con una flor en el ojal -flor del jardín soñado- "deriva del detalle de la flor que el protagonista de The Time Machine (1895) de H. G. Wells, trae de su viaje al futuro".<sup>30</sup> Ernesto Mejía Sánchez amplía el intertexto; agrega la flor paradisiaca de Coleridge en su Kubla Khan (1816) y fragmentos temáticos del Cuento de Pascuas (1911) de Rubén Darío.<sup>31</sup> Expansiones aparte de la red temática y de las injerencias en la estructura narrativa, la crítica converge en que La cena "abre la llamada nueva narrativa latinoamericana, que madura antes en el cuento que en la novela; es sin



duda el primer logro pleno moderno que ofrece al lector varias interpretaciones posibles en una forma abierta y maneja con gran efecto el tiempo circular".<sup>32</sup>

Con La mano del comandante Aranda, Reyes consigue dar a la mano conciencia de ser tema literario, ella es la protagonista. La mano que, separada del cuerpo, adquiere autonomía. En el cuento, Nerval ("La main enchantée"), Maupassant ("La main ecorchée", "La main"), José Moreno Villa (su ensayo Doce manos mexicanas), José Gaos (su conferencia "Dos exclusivas del hombre: la mano y el tiempo) sirven de puente entre lo narrativo y lo ensayístico, espejeo que armoniza con el poético final. Para no privarnos del logro, hagamos memoria. El comandante Aranda ha perdido la mano derecha en acción de guerra. Decide conservarla y la disecciona; la guarda en un estuche dentro de la caja de caudales. Después, en la vitrina de la sala. Posteriormente, la usa sobre la mesa como pisapapeles. Le crecen las uñas, la manicura debe recortárselas cada semana. Los niños le pierden el respeto y aun se rascan con ella. La mano cobra conciencia de su personalidad. Corre, vuela, practica gimnasia, se inmiscuye en la vida doméstica, comete travesuras, pellizca a las visitas, sale de noche y roba. Una noche empuja la puerta de la biblioteca y se engolfa en la lectura. Da con un cuento de Maupassant sobre la mano cortada que estrangula al enemigo; da con la fantasía de Nerval, la mano que recorre el mundo, haciendo primores y maleficios; con

los apuntes de José Gaos sobre la fenomenología de la mano. ¿Resultado? Su orgullo de autonomía se viene abajo, se convence de que es sólo un tema literario, llevado y traído por los escritores; "con pesadumbre y dificultad", se acomoda en su estuche y se deja morir, se suicida. Y el final:

Rayaba el sol cuando el comandante, que había pasado la noche revolcándose en el insomnio y acongojado por la prolongada ausencia de su mano, la descubrió yerta, en el estuche, algo ennegrecida y como con señales de asfixia. No daba crédito a sus ojos. Cuando hubo comprendido el caso, arrugó con nervioso puño el papel en que ya solicitaba su baja del servicio activo, se alzó cuan largo era, reasumió su militar altivez y, sobresaltando a su casa, gritó a voz en cuello:  
- ¡Atención, firmes! ¡Todos a sus puestos! ¡Clarín de órdenes, a tocar la diana de victoria!<sup>33</sup>

En el campo de la cuentística, es oportuno no callar la aproximación que para los lectores de lengua española Reyes logró, al traducir los relatos policiacos de Chesterton y de Stevenson, afición suya que compartió con J. L. Borges y A. Bioy Casares. Labor de traducción y reflexión sobre el cuento que encadena el planteamiento de Rafael Gutiérrez Girardot: "Cuando Reyes en una nota breve, 'En torno a la estética de Descartes' (1938) observa: 'La vida es sueño, puede ser, pero alguien la está soñando'..., ¿no ha enunciado concisamente una de las preguntas que nutren la praxis narrativa de Borges?"<sup>34</sup> No reclaman estas apreciaciones el hecho de que parta de Reyes la moderna literatura

mexicana o hispanoamericana, sino que se relaciona con ella de modo singular.

### 1.3. UN HELENISMO CON PARENTESIS

La patria de Homero no fue un charco donde Reyes pescó antiguallas, o donde hubiera chapuceado mecánicamente sus ideas y sus pulsiones de vida y de muerte; le significó un venero alentador, antiguo y nuevo al mismo tiempo, para proyectar su voz interior y la de su época con el rigor, la claridad y la libertad que le ofrecía la Hélade. Le representó fuego, jamás ceniza. Por ello, ni inclinado ni recostado sobre Grecia de manera tímida, por el contrario, inserto en ella, a su modo, la frecuentó con asiduidad y amor en el ensayo, en la poesía, en el drama y en un intento de traducción. El reconocimiento no debe producir un efecto de loa totalizadora que, a su vez, engendre equívocos, en lo que se relaciona sobre todo con la traducción de los primeros cantos de la Iliada ("Aquiles agraviado"), y con sus lecturas de la tragedia clásica. El mismo Reyes, en un apartado de su Anecdotario, reproduce parte de una charla-confesión que sostuvo con un amigo acerca de su afición a Grecia, texto que aclara la sobrevivencia de duendecillos traviesos:

Me avergüenzo cada vez que se me llama 'helenista', porque como ya lo he explicado, mi helenismo es una vocación de ca

zador furtivo; aunque creo que los cazadores furtivos, los que entran en los cotos cerrados y merodean en tiempos de veda, suelen cobrar las piezas mejorés. En suma, que hasta la heroica ignorancia de las técnicas, de las preceptivas, si ayuda al estro, conduce también al descubrimiento...Sí, yo también me traigo mis intenciones secretas de convertir a mi México en una nueva Atenas... 'Grecia' es un modo de hablar, es un lenguaje cuya ventaja es ser universalmente comprensible y, además, el encontrarse con un denominador común, en la base de todos los lenguajes de nuestra cultura. Cuando tenga usted tiempo, relea mi ensayito sobre 'La estrategia del gaucho Aquiles' (Junta de sombras) y verá qué cerca me anda Grecia, sin necesidad de abandonar nuestras latitudes; o asómese a mi Ifigenia cruel que es, casi, una íntima confesión, aunque revestida en símbolos helénicos, para poder ser más sincera, siendo todavía pudorosa.<sup>35</sup>

En el texto anterior, se revelan más alcances que límites en la identificación de Reyes con una Grecia portátil, cotidiana, ágil y amiga que, en efecto, no estuvo compenetrada -desde el ángulo académico- con una formación del autor en la filología clásica. Este rudimentario dominio o, dicho sin rodeos, el no saber griego, lo reitera al presentar su traducción parcial de la Iliada: "lo descifro apenas".<sup>36</sup> Reyes, como pocos escritores en lengua española, le ha dado claridad a ésta, y "apenas" significa exactamente "apenas, es decir, "casi no", "escasamente", "con dificultad". A pesar de lo diáfano de las confesiones del autor, hay quienes, aplicando una lectura ingeniosa -distinta de la ingenua-,

han conjeturado en él una hiperbólica humildad de autorreconocimiento, o han dado "pruebas fehacientes" para demostrar su total empleo del griego. Antonio Alatorre, quien valora el tesoro humano y cultural de Reyes con ojos limpios de superstición, por haber contado con el trato sobre cosas humanas y divinas con él (nos da un Reyes de carne y hueso, lector, escritor y conversador), revela, basándose en pruebas enclavadas en Reyes y en las propias, la fragilidad de las réplicas imaginarias al respecto:

Lo que muchas veces me veo obligado a decir es que a mí don Alfonso nunca me dio la impresión de ser un "sabio" en el sentido en que suele entenderse esta palabra. Fue un amateur: un hombre siempre ganoso de saber; aficionado a la sabiduría; no un sophós, sino un philósophos, para decirlo en griego. Y al decirlo así, se me ocurre que a don Alfonso le hubiera gustado oírlo. No porque él supiera griego, sino por todo lo contrario. Don Alfonso sabía el griego como yo el ruso: leía las letras y entendía ciertas palabras aisladas, pero hasta allí. El editor de sus Obras completas [Ernesto Mejía Sánchez] cree demostrar que don Alfonso era un consumado helenista porque se conserva su libreta (¡autógrafo!) de la clase de etimologías griegas en la Preparatoria. Un helenista jamás hubiera recibido de mí lecciones de prosodia comparada del griego y del latín, ni hubiera tenido problemas con el acento de Dionysos o de Katharsis, ni me hubiera hecho preguntas sobre la transcripción de los nombres propios. Y, por lo demás, él siempre confesó que su traducción de Homero era traducción de traducciones francesas o inglesas. No hay por qué levantar otros diez centímetros el pedestal, sobre todo cuando son centímetros de aire.<sup>37</sup>

La limitación de Reyes en la filología clásica es un hecho, no un puntal que busca pregonar incapacidades innatas, indica un rasgo de su biografía intelectual, no un desatino. De la traducción se especifica la fuente indirecta (francesa o inglesa), en ningún momento el espíritu helénico que la permea, pues el "cazador furtivo" mostró una asimilación más penetrante que quienes han contado con el manejo de dichas piezas filológicas; su traducción -en aparente contrasentido- impulsó a la entonces anémica filología del mundo hispano. Otros vientos soplan si se aprecia la traducción donde el español sale ganando. Modernos alejandrinos aconsonantados, ritmo propicio para eslabonar acciones e imágenes, y denominaciones cercanas a nuestro horizonte cultural, manifiestan la rara virtud al escribir español, vista como acto de conciencia y de placer, visible cuando asume tópicos griegos y en la totalidad de su obra. Escuchemos de nuevo la voz de Alatorre:

En esos años en que lo traté, los de su madurez final, don Alfonso leía muchísimo acerca de la Grecia clásica, para luego convertir sus lecturas en libros propios. Nadie que yo sepa ha adoptado y continuado los peculiares intereses, enfoque y métodos de donde salieron libros como Junta de sombras. La huella de Alfonso Reyes en las letras consiste en eso tan genérico e impreciso, pero tan fundamental, que le elogia J. L. Borges: la buena escritura. Escribir bien supone mucho más que corrección, supone claridad, limpieza, precisión, elegancia, ingenio. Me atrevo a decir que allí donde se escribe buen español, un español sin cojeras gramaticales, sin antiguallas, sin turbiedades, allí está ac-

tuando, de algún modo, esa lección básica. Pero don Alfonso, hablando en sentido estricto, no dejó huellas.<sup>39</sup>

La cultura filológica confesada por Reyes lo condujo así mismo a traducir sobre asuntos griegos e historia literaria clásica, basándose en autores de lengua inglesa (C.M. Bowra, G. Murray, A. Petrie )<sup>40</sup> No lo priva de méritos, haber frecuentado la lectura de la tragedia griega a través del Parnaso francés, pensamos en Leconte de Lisle (traductor al francés de los clásicos), o de la influencia de Villiers de L'isle Adam, Jean Moréas y, en su conjunto, la galería de Los raros que desfilan por las páginas de Rubén Darío.<sup>41</sup> Por otra parte, Reyes justificó su contención frente al acercamiento físico con la Grecia contemporánea.<sup>42</sup> Deviene estéril juzgar que no haya emprendido tal viaje como "acicate y freno", pues aquí cada cual realiza lo que le dicta su fuero interior, resolución de la que sólo resta consignar las palabras juguetonas que le dedica a Goethe, converso a la Hélade por su viaje a Italia:

¡Lástima que no haya aceptado ir a Grecia con el príncipe Waldeck, para definitivamente olvidar el seudoclasicismo a lo Palladio! En todo caso, la naturaleza siciliana le ha revelado la verdad de Homero, de la Odisea, La naturaleza inspira todo el arte de los antiguos, y no el capricho de una raza o de un individuo.<sup>43</sup>

La manera de ejercer Reyes una renovación propedéutica

y gozosa de la cultura clásica consistió en colocar a Grecia y a Roma frente a un espejo que, bien observado, aplana, invierte la figura que recorta, roba la tercera dimensión, recorta drásticamente, esto es, colocó un espejo que operó como crítico de la Antigüedad; mecanismo con el que también las culturas respiran y viven. Por eso, con La crítica en la edad ateniense (1941) y La antigua retórica (1942),<sup>44</sup> obras destinadas en su momento a la divulgación de los clásicos (son producto de cursos universitarios), por encima de las correcciones y complementos que la investigación filológica ha dado a la luz posteriormente, conservan la frescura didáctica, reaniman el espíritu de libertad cultural e incitan al diálogo del alma del hombre moderno con su tradición vital. Como insiste en otro lugar, en una época de vasos comunicantes,

ni la extrañeza de la lengua muerta o de las circunstancias históricas del pasado podrían estorbar este contacto entre las almas de ayer y las de hoy. Y el obstáculo de los símbolos mitológicos tampoco es irreductible, pues a poco que nos interroguemos, descubrimos en los fondos de nuestra conciencia, a manera de perduración o de locura, un hormigueo vago roso de sombras...<sup>45</sup>

Raimundo Lida trae a colación el método con que Reyes incursionó en su nada exigua vena helenista: la comparación. "Comparar no es un error. Sólo confundir es un dislate", afirma Reyes. Lida, sin observar paralelos traídos de los cabellos por el autor, destaca un infatigable y ahincado "comparatismo", "pero



no el de un profesional de la información al día, sino el de un espíritu en permanente ebullición creadora" -complementemos con Díez-Canedo - "capaz de citar a Jean Cocteau para aligerar a Lucano".<sup>46</sup> Con el paso de los años, este "comparatismo" se acentúa. Sus lecturas y resúmenes (v. gr. de W. Jaeger), aunque sin pretensión de "arqueología científica", pero que antes trataban legítimos problemas teóricos, se tornan vulnerables, máxime si a este proceso se añade la conversión de sus apuntes de clase en libros sobre la materia.<sup>47</sup> Le asiste la razón a Jaime García Terrés cuando, tras valorar algunos de los trabajos de Reyes en este campo, señala para otra porción de los mismos:

...en lo sucesivo, los frutos de su afición helenizante se antojan pálidos y desabridos. No se advierte en ellos ni esa desenvoltura literaria, irreverente pero llena de jugo vital, que es el encanto de la interpretaciones de Robert Graves, ni tampoco el hondo conocimiento de la Grecia histórica, y de los innumerables matices de su lengua, que despliegan los estudios de un Jaeger, de un Finley, de un Festugière, de un Guthrie y de los tantos otros helenistas de primera línea. Estos tratados de Reyes no son, y esto me apena decirlo, ni chicha ni limonada. Lo cual no significa que nada valgan. Su autor no cesa un momento...de ser maestro de la buena prosa y, puesto a cuajar síntesis y esquemas, logra resúmenes ampliamente informativos. Pero desde el punto de vista del rigor usual en investigaciones de esta naturaleza, su propia información es de segunda mano...<sup>48</sup>

Y mayor rectitud acompaña al comentario, al poner de manifiesto su propósito: "Ponderemos sus fallas para enaltecer su valía".<sup>49</sup>

Dentro de sus valías, y porque la intermitencia también depara encantos, la lectura de Homero en Cuernavaca es muestra de cabal hallazgo poético.<sup>50</sup> La serie de sonetos que lo componen están inspirados en la relectura de la Iliada, obra que pesó más que la Biblia en su formación.<sup>51</sup> Este recreo polifónico entona la voz sentimental, registra la modulación prosaica y está asistido por el deleite tónico donde el buen humor le concede relativizar la "tragedia" cotidiana en la "normalidad" de la vida diaria, pues el buen humor es "el clima de la flor y del fruto; es la nodriza del alción de los griegos".<sup>52</sup> María Rosa Lida, a quien Reyes le indica el modo de pasar una esponja a sus versos dondequiera que su tono se había vuelto declamatorio, le confiesa en parte de su correspondencia:

...recuerda Ud. aquel dicho de que el buen soneto se abre con llave de plata y se cierra con llave de oro? Se me vino a la mente al releer Hera, Instante de Glauco y Diomedes. Oro puro es el final de los sonetos "exegéticos", "no la oculta raíz, sino la rosa", "la ruta vertical, la poesía", a el de "Desengañado Aquiles..." con su adecuación de ritmo romántico a desolación romántica: "su frío desamparo, su arisca soledad". No conozco, en lengua alguna, mejor "impresión" de la Iliada que el Galope. Todos los sonetos de la preciosa serie, pero éste más palpablemente que los demás, realiza lo que parece una contradictu in adiecto: poesía crítica...Pienso que desde su cielo mediterráneo, Meleagro de Gádara, patrono del delicado género, le tiende a Ud. su oloroso ramillete libresco.<sup>53</sup>

La poesía de Reyes estuvo unida constantemente al mundo clásico; desde los días de sus primeros versos emparentados con el código parnasiano -que rectificó su "romanticismo amorfo" de la adolescencia-, hasta los versos lúdicos de su Homero en Cuernavaca, pasando por los de matiz patético, de profundo acento personal, pues, adhiriéndonos a Pedro Henríquez Uréña, con los años, "todo poeta lírico, cargado de vida con contradictoria, de emociones complejas, tiende a poeta dramático".<sup>54</sup> El crítico lo dice pensando y sintiendo las reverberaciones de vida y arte que se concentran en Ifigenia cruel, poema dramático del que nos ocuparemos luego con detenimiento.

#### 1.4. SU HUMANISMO: ENTRE LA TRADICION Y EL COSMOPOLITISMO

El rubor que le produce a Reyes su "helenismo", considerado en el sentido estricto del término, se diluye cuando emerge su reputación de humanista. Acude el riesgo de la simplicidad que encierra caracterizar una corriente tan amplia y compleja. Por mucho tiempo estuvo asociada con las peculiaridades de la formación filológica, literaria, pedagógica e incluso religiosa, y cuya base individual era la conciencia clara de la situación cultural del momento histórico y la maestría del pasado sobre el presente. El humanismo de Reyes no se puede enclaustrar en la acepción gramatical del vocablo; por ventura, tampoco concuerda con la imagen fabricada

por algunos lectores modernos, para quienes un humanista -como lo plantea E. Rodríguez Monegal con certera ironía- es, ante todo, "un señor más o menos polígloto, de vista corta o casi ciego, con la piel contaminada por el moho de los viejos libros convencido desde hace décadas de que hay más deleite en la prosa inmortal de Cicerón que en la más reciente de Juan Rulfo o G. Cabrera Infante".<sup>55</sup> Exento de perorar, Reyes se reclama humanista: "No me avergüenzo de que se me llame humanista, porque hoy por hoy humanista casi ha venido a significar persona decente en el orden del pensamiento, consciente de los fines y de los anhelos humanos".<sup>56</sup>

Ninguna provincia del crepuscular reino de la polilla refulge en sus palabras; su provincia era un "hermoso puerto que daba acceso al mundo entero..., era un punto de partida para la nave hecha de poesía y verdad..., de veneración e ironía", nave en la que "viajaba por todas las dimensiones de la realidad".<sup>57</sup> Su cualidad de ser decente en el orden del pensamiento sobrellevó un crítico y un auto-crítico, el hombre anacrónico que vivió el pasado consciente del "telescopio del tiempo", el hombre actual que en su coloquio cotidiano con los clásicos supo conjugar respeto e irrisión, el humanista sentimental, pero profundo, más precisamente, existencial asqueado del abuso del sentimentalismo que lo precedió: "...acabemos con ese caos blanducho, con ese cieno que hay en el fondo, con esa pereza, con ese desorden...Cosa sagrada el sentimiento: vivimos de rodillas ante él".<sup>58</sup>

Este nuevo humanismo consciente de los fines y de los anhelos humanos -al punto nos aparece a cada instante P. Henríquez Ureña- no exaltó la cultura clásica para pasearla como simple adorno artístico o enriquecimiento cultural que se fosilizara. Grecia y Roma le proveyeron a él -y a sus compañeros del Ateneo de la Juventud- la fuente de placer estético y de disciplina moral, doméstica o de proyección en la esfera social: "acercar a los espíritus a la cultura humanística es empresa que asegura salud y paz".<sup>59</sup> Este humanismo lo aprestó para bogar en aguas propias y ajenas, antiguas y nuevas. Junto con Andrés Bello, José Enrique Rodó, José Martí y Pedro Henríquez Ureña, Reyes es pilar del incesante trabajo humanístico hispanoamericano, sin con ello colgarle el sambenito de honra y prez del humanismo mexicano o americano. En su correspondencia de los años de Madrid (1914-1924), le escribe a Valery Larbaud:

Ser americano es, ya de por sí, algo patético. El solo hecho de existir los dos Continentes...es un hecho doloroso para la conciencia de los americanos...¿Ha pensado Ud., alguna vez, en el trabajo que nos cuesta, a los hispanoamericanos, salir siquiera, a la superficie de la tierra? ¡Dichosos Uds., que todo lo encuentran ya propicio!, los elementos de la cultura y trabajo, la educación ambiente..., y hasta la superstición general favorable...Todo ...Nosotros, para llegar simplemente al nivel común...tenemos que subir como desde el centro de la tierra...<sup>60</sup>

Con una lectura rápida -y, por supuesto, aquí parcial-, quizá sus palabras suenen a lamento o vestigios de complejo de inferioridad. Pero es necesario separar el grano de la paja. Lo impulsan los caldeados ánimos del sector nacionalista de su país (la paja, aspecto que rastrea luego la carta) y, principalmente, los intentos por hallar elementos para su reflexión sobre la cultura (el grano), a la que años después perfila: "la inteligencia trabaja también como agente unificador sobre su propio ser inefable, sobre la inteligencia misma, y entonces se llama cultura".<sup>61</sup>

La cultura según Reyes, obra de la inteligencia y de las Musas (hijas de la Memoria), queda definida en su función más característica: unificar, función que acarrea un doble proceso; en el orden horizontal del espacio, por la comunicación entre coetáneos, en el orden vertical del tiempo, por la comunicación entre generaciones. En sus ensayos hace hincapié en que sin este doble proceso no hay cultura. ¿Los medios? La tradición y el cosmopolitismo. La tradición representa el esfuerzo de la inteligencia por unificarse a sí misma, establecer la continuidad de su obra a través del tiempo, asegurar el aprovechamiento de sus anteriores conquistas por las nuevas generaciones. El cosmopolitismo representa el esfuerzo de la inteligencia por unificar espiritualmente al hombre, hacer triunfar el principio de unidad fundamental del género humano contra las iniquidades racistas o clasistas.<sup>62</sup>

Su marcada preocupación por el hombre, la insistencia en el universalismo, lo orillan a buscar formulaciones capaces de elevar a Hispanoamérica al plano de la cultura universal, sin renunciar a los valores fundamentales de la tradición española e indígena; observa la necesidad de asimilar y adaptar -no imitar- modelos en apariencia ajenos a la tradición en lengua española para enfrentarse a asuntos contemporáneos. Su humanismo misional encierra y esparce un programa de realización histórica de América,<sup>63</sup> en que ella se concibe como necesidad de Utopía, es decir, como esperanza de advenimiento; programa que se despoja de ideologías proféticas y de manchas neofascistas. Su orientación cultural, al predicar que ha llegado "la hora de América" no entraña la idea de levantar un "tabique en el océano, para dedicarse a ingenuas tareas que gozan -en teoría y práctica- de lo "telúrico" del continente, a la manera de los posteriores y rentables realismos "mágicos" o "fantásticos"; significa que se comienza a "dominar el utensilio europeo" en este lado del Atlántico. América, en consonancia con su visión de la literatura, es un "ente fluido" que conserva y renueva, se rebela y crea, siente y obra. "Descontento y promesa" -repara para las letras P. Henríquez Ureña-; esperanza y desazón advierte Reyes al recorrer la historia hispanoamericana, pues América que comenzó siendo un ideal, sigue siéndolo.

A su cultura fundada en la tradición clásica, que "no pue

de amar la estrechez, hubo de sumarse el amor por las antiguas letras españolas. Reyes fue un hispanista en el sentido renovador de la palabra. Con su ensayo de 1911, "Sobre la estética de Góngora",<sup>64</sup> redescubrió al condenado por Francisco de Cascales y por M. Menéndez Pelayo; entrevió el paralelo entre Góngora y Mallarmé -después ampliado y aún inconcluso- acerca de las operaciones mentales de índole semejante y, a veces, hasta con singulares analogías técnicas en los dos escritores.<sup>65</sup> Sus Capítulos de literatura española,<sup>66</sup> menos que "capítulos", son aproximaciones serias a la literatura magnificada "por los lazos apologéticos de generaciones de exaltados patriotas".<sup>67</sup>

Reyes encuentra en toda la literatura española valores humanos y universales, conjunción de lo culto y lo popular, de lo universal y lo autóctono. El Archipreste de Hita, con su Libro de buen amor- del que hace edición comentada- lo convida a departir el "gusto por lo popular, el enciclopedismo, la sorna, los bailes y sobre todo, el erotismo".<sup>68</sup> El eco de Gonzalo de Berceo repercute en los versos de su "Consejo poético"; México brilla con grato sabor en poemas de factura estilística apuntalados en la versificación del Siglo de Oro español, verbigracia, en "Glosa de mi tierra";<sup>69</sup> lleva a cabo la prosificación moderna del Poema del Cid.<sup>70</sup> Al acercarse al siglo XVIII, moderniza también pasajes del poema Vida de Santa María Egipciaca ("Y fue maravillosa cosa/ que de la espina nació la rosa..."), modernización que



produce ojeriza por aquella "venerable ristra de eneasílabos" que enseñaba el "original" de Rivadeneyra.<sup>71</sup> Todo ello, amén de los diversos poemas que le dedica a España y los apuntes o estampas que graba en Cartones de Madrid, espectáculo "renovadoramente goyesco de la capital española".<sup>72</sup>

Conocida es su pasión por Mallarmé, a quien lee, traduce con acierto y estudia aplicándole escalpelo poético y pensamiento riguroso.<sup>73</sup> Sin pausa alguna en su itinerario espiritual por Francia, contrae la linealidad temporal y penetra la modalidad novelística de M. Proust; lo seduce la poesía popular francesa. Sin ser un consumado dramaturgo, pero con una lícita incursión en el género, junto a su legado teatral que forman Ifigenia cruel y la Égloga de los ciegos, saca partido del famoso personaje francés Henri Désiré Landrú (1869-1922), seductor y asesino de mujeres, que atraía a sus víctimas para obtener dinero y luego las quemaba en una estufa u horno de su "villa" suburbana. Como las aproximaciones dramáticas de Reyes, ésta gana tono poético al abordar, en este caso, el sedimento morbido que mueve a esta especie de "Don Juan Burgués" y "Barba Azul adúltero" (J. Willis Robb), cala hondo en la dimensión interior del personaje, "¡Campeón sin empresa conocida!" Pero, a diferencia de sus otras obras, la risa la atraviesa de principio a fin.<sup>75</sup>

No siendo germanista de profesión, su escritura de la Tra-

yectoria de Goethe,<sup>76</sup> sumada a las incontables referencias en sus textos, enseña que la admiración por el eterno enamorado no tiene por qué expresarse de la manera tan rípidamente engolada que imponían los "castizos" del más acá y del más allá del exImperio.<sup>77</sup> Entrena, sin temblor, su espíritu indagador en la filosofía de Kant y de Hegel para labrar batallas en el arte y restablecer el trato con los clásicos; igualmente aprende de Nietzsche filólogo, más que del filósofo. Luego de las lecturas del Ateneo de la Juventud, donde se inyecta con gran dosis las ideas del pensador alemán, lo aprueba con distancia, porque el trabajo de demolición de valores de Nietzsche "a los muchachos" de su generación -como lo dice en su relato "El testimonio de Juan Peña"- les aconsejaba la vida heroica, pero les cerraba las puertas a la caridad, latente y epidérmica en Reyes, y con la que revestía, por lo general, su intelecto y sus actos.<sup>78</sup>

La tradición cosmopolita de Reyes no debe convocar a engaños. Fue cosmopolita -como lo recuerda Borges a propósito de P. Henríquez Ureña-"en el primitivo y recto sentido de esa palabra que los estoicos acuñaron para manifestar que eran ciudadanos del mundo y que los siglos han rebajado a sinónimo de viajero o aventurero internacional".<sup>79</sup> Ese cosmopolitismo no mata lo autóctono, lo vivifica, del modo en que lo postula en su imagen sobre América. No obstante, un individuo procedente del género de exaltados patriotas, Héctor Pérez Martínez (en 1932), le reprochó con

lenguaje burocrático, su "evidente desvinculación de México", crítica que habla de la influencia extranjera en la cultura y la consiguiente falta de una literatura nacional. Como no hay peor ciego que el que no quiere ver, éste no había leído los trabajos de Reyes sobre Othón, Ruiz de Alarcón, Visión de Anáhuac (anterior a la polémica, 1917), o los estudios posteriores sobre las Letras de la Nueva España.<sup>80</sup> A Reyes no se le escapó la realidad mexicana; lo que sucede es que se paga un alto precio al ser cosmopolita (libre) en un ambiente nacionalista. Innumerables lugares de su obra ensayística y de su correspondencia están atravesados por luces en su expresión, por penumbras de experiencias personales. Y, ante "banderillas de fuego", habla de su arraigo en movimiento:

Nunca me sentí profundamente extranjero en pueblo alguno, aunque siempre algo náufrago del planeta... Mi raíz profunda, inconsciente e involuntaria, está en mi ser mexicano: es un hecho y no una virtud. No sólo ha sido causa de alegrías, sino también de sangrientas lágrimas. No necesito invocarlo a cada página para halago de necios, ni me place descontar el fraude patriótico el pago de mi modesta obra. Sin esfuerzo mío y sin mérito propio, ello se revela en todos mis libros y empapa como humedad vegetativa todos mis pensamientos. Ello se cuida solo. Por mi parte, no deseo el peso de ninguna tradición limitada. La herencia general es mía por derecho de amor y por afán de estudio y trabajo, únicos títulos académicos.<sup>81</sup>

Suficiente agua, alcohol y tóxicos se han filtrado sobre la vega y el soto que constituyeron el centro de la polémica

entre nacionalistas y universalistas en México durante los años treinta. Reyes y el grupo de "Contemporáneos" -Villaurrutia, Novo, Cuesta, entre varios- llevaron con ahínco la discusión contra los buceadores que buscaban a empellones el "alma nacional", reduciendo la literatura al canon del nopal y del metate, usufructuando los postulados de la Revolución, constriñendo la cultura a cotos cerrados, pues, según éstos, las ideas "exóticas" eran signo de traición. En la jornada de ataques y contra-ataques, Reyes previó los surcos que se trazaban, esto es, si se asistía a un verdadero "encuentro de tendencias espirituales", o a una "incompatibilidad entre dos modas", o -lo que no fue tan disparatado- a un "choque de antipatías personales". Se trate de una u otra razón, él cosechó la idea de libertad, porque "...a los padres y a la patria hay que amarlos, pero no hay que contarlos a todas horas como lo hacemos los patriotas nacionales, que abusamos del sentimiento nacional, hasta para anunciar una purga por la radio".<sup>82</sup> Una lectura de su amplia correspondencia, y sus trabajos alrededor del tema, desvirtúan el asignarle un inusitado halago unilateral,<sup>83</sup> además de que el nacionalismo, ese concepto de territorialidad de los primates -como alguna vez lo llamó Borges-, roza en ocasiones con la aparición de la maledicencia literaria, "etapa de la cultura -refuerza Reyes- tan significativa como la fijación de la lengua en los albores de la poesía vernácula".<sup>84</sup>

### 1.5. MEANDROS DE UNA CLASIFICACION

A este punto del recorrido, es preciso anudar cabos sueltos. Alfonso Reyes es inclasificable con las miopes categorías de la historiografía literaria, verdadera inclinación morbosa a colocar en compartimientos estancos la actividad del pensamiento de los escritores. Si tomamos en cuenta los temas que fueron objeto de su pasión y forzamos una clasificación, ésta sólo puede desembocar en la enumeración de una docena de face tas: poeta, helenista, cuentista, historiador de la literatura, humanista, homme de lettres, mexicanista, uomo universale, teó rico de la literatura, diplomático, internacionalista, hombre público; en suma, lo contrario de una clasificación. Afirmar que resulta inclasificable da a entender que las etiquetas usa das en tales casilleros no son estériles en sí, sino ante la obra de Reyes; que se requiere la formación de nuevos instru mentos para comprenderla adecuadamente. Él, por su parte, dirá: "En siendo de Zaragoza, que me llamen lo que quieran".<sup>85</sup>

Existen modelos de existencia fundados en la simulación (más preciso es decirlo con el título de una obra de José In genieros: La simulación en la lucha por la vida), que impide una relación crítica con las regiones a las que se viaja, con lo que se hace, actitud que devela una devoción supersticiosa y no una asimilación auténtica de lo "extraño", lo "extranjero".

De esta práctica de autoengaño careció Reyes. "Con don Alfonso -escribe A. Alatorre- estamos en el polo opuesto de la pseudocultura atropellada y de relumbrón".<sup>86</sup> Rechacemos la imagen de Proteo para él.

Rechacemos -apunta Borges- la tentación de pensar que todo le fue dado...(Fue) un hombre de letras...No digo el primer ensayista, el primer narrador, el primer poeta; digo el primer hombre de letras, que es decir el primer escritor y el primer lector...Amigo de Montaigne y de Goethe, de Stevenson y de Homero, nada hay que pueda equipararse a la delicada hospitalidad de su espíritu.<sup>87</sup>

Ningún sayo, pues, en que se le cuelguen pesadas placas -excelso patricio de las letras nacionales o consumado estilista- que le impidan caminar: "¡Nada de maestrías de América ni nada -dijo él-, para un hombre que todos los días descubre más cosas que aprender".<sup>88</sup> Nada tampoco de imágenes que lo deshumanicen por quemarle demasiado incienso, pues el hombre de letras fue al mismo tiempo, el hombre público, el hombre común y corriente, el administrador (de El Colegio de México), el sibarita, el generoso, el "conversador impenitente y admirable" que también atesoró inagotables "anécdotas picantes, de alta y sabrosa maledicencia, tanto del lado literario como del lado humano".<sup>89</sup>

Recuperemos la trayectoria del escritor. Si por su oficio de lector y escritor, es el maestro siempre estudiante y el estudiante siempre maestro, por su cronología inmediata y por la actitud ante el entorno cultural que lo recibió, Reyes

es hijo del modernismo. Ello no significa que haya que clasificarlo como "modernista" o posmodernista", no significa apresurarse y buscar fatigosamente en él la huella del "Azul" modernista o de otras características formales de dicha poética. Significa que Reyes no sólo fue el hijo, sino un momento culminante del modernismo dariano que le transmitieron, entre otros, Darío, Rodó y P. Henríquez Ureña; que cosechó sus postulados y enriqueció las perspectivas e ideales que descubrió el modernismo dariano, del modo en que lo hicieron Borges y Rodó, Eduardo Mallea y César Vallejo, Leopoldo Lugones y Ramón López Velarde, Neruda y el mismo Henríquez Ureña, entre tantos más; nombres que se asocian con la tradición cosmopolita en Hispanoamérica. Cosmopolita porque la separación de España, del encadenamiento cultural y político, implicaba necesariamente la apertura al mundo europeo que entonces era "el" mundo; tradición didáctica porque la construcción de algo nuevo requería formar hombres de saber, hombres libres.

Desde la óptica de una historiografía literaria, el modernismo feneció en 1910 (quizá antes). Puesto que Reyes inició su vida de escritor hacia 1910, con su trabajo de tema "premodernista" sobre los Poemas rústicos de Manuel José Othón,<sup>90</sup> sólo puede ser encasillado como "posmodernista". Un paréntesis. "A mí me pone Coster -declara Reyes- entre los introductores del Modernismo, y me confunde en dos generaciones más arriba. No me siento

en mi lugar y prefiero que me ignoren a pasar a la historia con barbas prematuras".<sup>91</sup> La tentación de sentarlo en el "posmodernismo" es, asimismo, frágil.

Reyes no le torció "el cuello al cisne de engañoso plumaje" para entregarse al "sapiente búho", dicho esto con imágenes del conocido soneto de Enrique González Martínez, que se considera ingenuamente como el acta de defunción del modernismo. Reyes, con su cortés rebeldía, puso en tela de juicio esos "modorros" de guardarropía conserjeril y resucitó al presunto muerto, "el cisne" y lo cruzó con el "sapiente búho". No en vano expresó, de paso: "Debemos hacer la exégesis del modernismo. Nadie ha entendido a conciencia la diferencia entre el cisne y el búho ni cómo dialogan entrambos".<sup>92</sup> Con esta unión logró realizar con elegancia "lo que Hegel describió con inevitable inelegancia en su Fenomenología del espíritu (1807): el movimiento llamado dialéctica", y que no consiste en la simplificación de tesis, antítesis y síntesis, sino en la "mediación y asunción, esto es, en la incorporación de lo que se ha recuperado a una nueva configuración".<sup>93</sup> A este proceso, Reyes lo llamó, en El deslinde, "ente fluido". La fluidez, recuerda Gutiérrez Girardot,

no solamente se refiere al movimiento dialéctico de asunción y de mediación que introdujo al modernismo en una literatura "vana y jactanciosa" (Valle-Inclán). La fluidez afecta la relación entre los géneros literarios, es decir, la difuminación de sus límites que postuló uno de los padres de la lite



ratura moderna, Friedrich Schlegel, cuando en el famoso Fragmento 116,...., habló de una "poesía universal progresiva" o "symposesía" (síntesis de poesía y filosofía y retórica); que analizó Hölderlin en una nota sobre "el cambio de los tonos" (combinaciones de lo épico, lo lírico, lo trágico, lo 'ideálico', etc.), y que se cumplió con la Biographia literaria (1817) de T. S. Coleridge, con el Azul... de Darío y el Lunario sentimental de Lugones.<sup>94</sup>

Esta libertad de la literatura moderna la lleva a cabo Reyes (piénsese en su Visión de Anáhuac), no sólo por el hecho de que su obra abarca varios "géneros", sino porque, y en esto coinciden diversos críticos, su poesía va invadiendo por igual sus traducciones, ensayos, teatros, cuentos, memorias, discursos, etc., "con el seguro acierto de quien supo fundir alma, lengua y pluma en un objeto de rara e intensa rotundidad".<sup>95</sup> Esta inundación de la poesía transforma a la poesía misma y al concepto que de ella se tiene. La transformación de la poesía por Reyes consiste en la paradójica realización de la muy citada frase de Aristóteles, en la Poética, quien lo guió por los caminos de El deslinde: "La poesía es más filosófica que la historia". En consecuencia, la transformación del concepto de poesía no es una obstinada defensa de ella, pues acepta la "era mundial de la prosa" (Hegel), parte de ésta, tiene presente sus exigencias, su valor, y los asimila de manera crítica.

La poesía, y el arte en general, es para Reyes una "con

tinua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores" en la que "el espíritu de finura y el espíritu de geometría se comunican por mil vasos subterráneos".<sup>97</sup> Recuérdese también lo dicho páginas atrás. O, como lo propone en otro lugar: "El sentimiento estético, aunque especializado en la libertad y las bellas artes, es el molde fundamental de toda representación del universo para el espíritu humano".<sup>98</sup> Esta victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores exige la denominación exacta, ya que la poesía transforma en "nueva y positiva pulsación cuanto le ha sido dado en especie de constreñimiento y estorbo".<sup>99</sup> La poesía, así considerada, consiste en bautizar el botín de la conciencia, para lo cual la simple terminología es un estorbo, cuando no la demostración palpable de que el poeta que se somete a ella es un vago aficionado a esta alta actividad.

El deslinde fue, además de teoría literaria y fruto de sus estudios aristotélicos, el arduo intento de clarificar "sistémicamente" esta noción de poesía que había puesto en práctica en su obra. Su lectura pesada y los intrincados remolinos de la investigación estético-filosófica de la literatura, separar lo literario de lo no literario, el problema entre la intuición y la expresión, las fases que todo crítico debe seguir (la impresión, la exégesis, el juicio), la obra como proceso y no como objeto, en otras palabras, querer armonizar la para

doja de la fluctuación entre la parte y el todo, dieron como resultado -lo señala Ingemar Düring-

un libro bastante profesoral...Prescinde, hasta donde es posible, de épocas, géneros, nacionalidad del autor, lo cual le permite hacer una abstracción fenomenológica. Ha querido olvidar que "las letras no son una abstracción, sino un proceso vivo" y ha intentado elaborar una "fenomenología del ente fluido", un sistema de lo no sistematizable..., es un love's labour lost.<sup>100</sup>

Este juego, que se le escapó de las manos a Reyes, como toda tarea que busca innovación, arrojaba considerables problemas; no era el menor de ellos la concepción de que el "sentimiento estético,..., es el molde fundamental de toda representación del universo para el espíritu humano"; o que la poesía, combate con el lenguaje, acude al procedimiento de la "catacresis, acrobacia de captar lo que no está aún denominado",<sup>101</sup> pues con tales afirmaciones, Reyes planteaba el problema fundamental de la filosofía moderna desde Kant: el de la "experiencia" o captación, si se quiere, de la realidad.<sup>102</sup>

Se antoja la imagen de Heidegger cuando se retira a una cabaña en la Selva Negra, de la que sacó experiencias para Sendas perdidas. Allí, él señala que en el bosque hay muchos caminos, pero sólo el que se ha extraviado innumerables veces en ellos aprende a conocer el bosque.<sup>103</sup> Reyes, en ese bosque, sintió espanto y ternura. En una carta a Borges no yerra:

"Prontó llegará un libro espantoso que estoy por sacar: El deslinde, Prolegómenos a la teoría literaria. Por favor, considérenlo con piedad. El hijo monstruoso es el que se lleva nuestra ternura".<sup>104</sup>

#### 1.6. UN HITO EN SU BIOGRAFIA INTELECTUAL: EL ATENEO DE LA JUVENTUD

En las páginas anteriores, hemos descrito, sin agotar, algunos elementos de la biografía intelectual de Reyes, a cambio de habernos resuelto por un seguimiento cronológico de su historia personal (Monterrey, N.L., 1889-México, D.F., 1959).<sup>105</sup> Porque de continuo ha tendido a asomarse el nombre del Ateneo de la Juventud, y porque el nombre de Reyes se le asocia, es pertinente una alusión retrospectiva y breve. Breve o panorámica, pues el tópico ha sido suficientemente evocado y estudiado, lo mismo por sus integrantes que por la crítica literaria.<sup>106</sup> Al no considerarlo una isla autosuficiente, recurrimos a una de las imágenes que nos presenta Antonio Alatorre:

La historia personal de Alfonso Reyes, en su juventud, estuvo dramáticamente ligada, por la muerte de su padre [el general Bernardo Reyes], a la historia política de México en uno de los episodios culminantes de la Revolución. Pero también se vinculó con la otra historia, la cultural, gracias al papel que le tocó desempeñar en el Ateneo de la Juventud, con Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso y José Vasconcelos. Revolucionaria en el campo del espíritu, esta generación del

Ateneo fue el entronque entre el México de Juárez, Justo Sierra y Manuel Gutiérrez Nájera y el México de Cárdenas, José Gorostiza y Octavio Paz.<sup>107</sup>

Revolucionaria, en efecto, porque este grupo cultural -fundado en 1909 y que congregó a escritores, pintores, músicos y arquitectos- supo, con claridad de propósitos, recibir los estímulos procedentes de fuera para asumir con madurez la cultura -ejercicio de libertad cultural- y advenir a la modernidad, contando con el rigor y contra la improvisación. Pedro Henríquez Ureña, quien destacó siempre el vivo espíritu filosófico que los caracterizaba, ha dejado palabras significativas al respecto:

Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce. Y en la literatura no nos confinamos dentro de la Francia moderna. Leímos a los griegos, que fueron nuestra pasión. Ensayamos la literatura inglesa. Volvimos, pero a nuestro modo, contrariando toda receta, a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de provincia. Atacamos y desacreditamos las tendencias de todo arte pompier...<sup>108</sup>

La elección de Platón, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson,

no era sólo para reaccionar contra la esclerosada cultura del positivismo porfiriano -cuyo lema, "Amor, Orden y Progreso", excluía el arte de los planes educativos y persistía en una preceptiva paralizante-, implicaba una concepción: la armonía entre el arte y la ciencia, armonía que la Grecia clásica de Darío y Rodó no logró llevar a cabo por el predominio en la época de las ciencias físicas y naturales. No argumentamos una ruptura total de sus integrantes con el positivismo, destacamos sí su rechazo a la hipótesis del progreso indefinido; propendieron por el equilibrio. El apoyo en el cosmopolitismo no los privó de sus preocupaciones por México e Hispanoamérica. Y destacaron una Grecia ajena a la moda de usar los epítetos homéricos como "gala frecuente" de las conversaciones para ceder el paso a un helenismo eficaz.

En esos días "alciónicos" del Ateneo de la Juventud, cuando merodeaba los veinte años, Reyes inicia gran parte de sus temas de interés posterior: los trágicos griegos, Góngora, Mallarmé y Bernard Shaw; presenta un estudio sobre el paisaje en la poesía mexicana, el ya mencionado acerca de Manuel José Othón "y además, cosa notable, un artículo bastante irreverente, con una irreverencia cargada de humor -o sea de salud- acerca de la ceremonia del 'Grito' (la fiesta popular del nacionalismo), la noche del 15 de septiembre".<sup>109</sup>

En tiempos del Ateneo de la Juventud, del modo en que Reyes indaga y aporta, recibe también la injerencia (íbamos a decir la savia y directriz) de Pedro Henríquez Ureña en su afición a Grecia; le aplaude los aciertos, lo incita a lecturas básicas, le rectifica yerros de información o de ortografía,<sup>110</sup> lo impulsa a comparar, años más tarde, a Moctezuma con el rey latino de la Eneida, sin caer en el provincialismo que quiere superar su cómodo complejo de inferioridad con la equiparación de un "Grande" europeo de la historia o de la cultura. Emprende entonces el vuelo y siente aterrizajes que lo llevan a afinar dramas y placeres de su pasión e intelecto.

Y es que la universalidad de Reyes no se limita a moverse en diversas regiones culturales: la griega y la romana, la inglesa y la francesa, la española y la iberoamericana. Su universalidad busca desentrañar, no la esencia, sino los tejidos concretos de la vida y del mundo que, en último término, es tanto como buscar y asignarle sentido a la vida. Un ejemplo de ello, es su obra Ifigenia cruel, poema dramático que requiere ir abriendo (¿o tocando?) varias puertas de diferentes momentos de la historia; una en la Atenas clásica con Eurípides, otra en el siglo XVII francés con Racine, otra en el siglo XIX de Alemania con Goethe, con la salvedad de que existen también otros palacios e intersticios que diver

Los artistas, a lo largo de la cultura universal, han legado a la prolongación del mito clásico de Ifigenia,<sup>111</sup> a través de poemas, nuevas versiones dramáticas, obras musicales (la ópera, sobre todo) y en las artes cinematográficas.



## NOTAS

1. Para una distinción entre las dos visiones, ya sea en pensadores, artistas y seres humanos en general, Cfr. Isaiah Berlin, *El erizo y la zorra*, trad. de Mario Muchnik; presentación de M. Vargas Llosa. Muchnik Editores, Barcelona, 1982. pp. 25-30 y 39-43.
2. A. Reyes, "Teoría prosaica", X, p. 131.
3. Ibid., p. 10
4. José Joaquín Blanco, Crónica de la poesía mexicana, Katún, México, 1981, pp. 139-140. Las consideraciones de Gabriel Zaid, en Leer poesía, Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 9; las de Carlos Monsiváis en "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", Historia general de México, tomo II, El Colegio de México, 1981, p. 1431.
5. "Y la gente, la terrible gente, suele preguntarse con pedantesca exasperación: '¿Es esto poesía?'" Enrique González Casanova, "La obra poética de A.R.", Páginas sobre A.R., II, p. 209. Sobre las vicisitudes del término poesía, véase, A. Reyes, XV, p. 35.
6. Aristóteles, Poética. Versión de García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985. pp. 131-133
7. Horacio, Obras completas, Aguilar, Madrid, p. 1084.
8. Cfr. Manuel Ballester, *Crítica y marginales. Compromiso y trascendencia del símbolo literario*, Barral Editores, Barcelona, 1974. pp. 92-113.
9. Cicerón, "De orat.", III, 38, 155, citado por Nietzsche, Obras completas, V, trad. Eduardo Ovejero y Maury y Felipe González Vicen, Aguilar, Buenos Aires, 1967, p. 388.
10. Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", Arte y poesía, trad. y pról. de Samuel Ramos. F.C.E., México, 1982 (Breviarios, 229), pp. 125-148. Además, E. Zuleta, "A la memoria de M. Heidegger", Rev. Universidad del Valle, 2 (enero-julio, 1976), Cali, Colombia, pp. 13-34.
11. Manuel Ballester, op. cit., pp. 92-93.

12. George Steiner, Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura, Gedisa, Barcelona, 1987, p. 158.
13. J. J. Blanco, op. cit., p. 196.
14. A. Reyes, "Debate entre el Vino y la Cerveza", Burlas literarias (1921-1922), Archivo de A. Reyes, nº 1, serie B (Astillas), México, 1947, pp. 29-53. Hace parte (con la "Desgracia española de Dante", pp. 7-15 y las cartas intercambiadas entre "Góngora y el Greco", pp. 17-28) de las bromas literarias que A.R. y Enrique Díez-Canedo gastaban a sus amigos en los días del "Madrid ateniense" -como los llamaba Valle-Inclán- en la revista Índice, publicada por J. Ramón Jiménez y A. R. entre 1921-1922. Los autores de las travesuras anunciaban la aparición periódica del sumario de una revista, La Hojilla Filológica, que los cándidos solían pedir en las librerías, y a partir de las cuales se producían necias disquisiciones de fastidiosa ética (¿o poética?). En la "Recordación" del texto, Reyes dice: "Todo sea recordado sin ánimo de ofensa y sólo para buena memoria", p. 6.
15. Mariano Picón-Salas, "Juego y Cortesía", Páginas sobre A.R., II, pp. 114-115.
16. A. Reyes, X, p. 240.
17. Fragmento de carta de Reyes, en: Max Aub, "A. R. según su poesía", Páginas sobre A.R., II, p. 261.
18. Ibid., p. 283.
19. Amado Alonso, "Alfonso Reyes", Materia y forma en poesía, Gredos, Madrid, 1969, p. 366.
20. En un principio, la mayor parte del reconocimiento de la poesía de Reyes provino del exterior de México. Entre algunos artículos que figuran en Páginas sobre A.R., II (además del ya citado de M. Aub, pp. 248-285): Francisco Giner de los Ríos, "Invitación a la poesía de A.R.", pp. 73-87; Federico de Onís, "Alfonso Reyes", pp. 125-132; y José Moreno Villa, "A. Reyes y la poesía", pp. 174-180. Igualmente, cfr. Enrique Díez-Canedo, "Las facetas de A.R.", Letras de América. Estudios sobre las literaturas

- continentales, F.C.E., México, 1983 (Letras y estudios literarios), pp. 199-209; Alfredo Cardona Peña, A.R. en la poesía, Instituto de Intercambio Cultural Mexicano Ruso, México, 1956; José Antonio Peñalosa, "La obra poética de A.R.", Abside, XXIV, 1 (enero-marzo, 1966), pp. 104-116; Raúl Leiva, "A.R.", Imagen de la poesía mexicana contemporánea, UNAM, México, 1956, pp. 49-61.
21. Pedro Henríquez Ureña, "Alfonso Reyes" ("Seis ensayos en busca de nuestra expresión"), Obra crítica, pról. de J.L. Borges, F.C.E., México, 1981 (Biblioteca Americana), p. 292.
22. Ibid., p. 299
23. Ibid., p. 201
24. Tomás Navarro T., Los poetas en sus versos, Ariel, Barcelona, 1973, pp. 327-335, y Concha Meléndez, Moradas de poesía en A.R., Ed. Cordillera, San Juan, Puerto Rico, 1973.
25. Octavio Paz, "Émula la llama", México en la obra de O. Paz, II. Generaciones y semblanzas. Edic. de O.P. y Luis Mario Schneider, F.C.E., México, 1987 (Letras Mexicanas), p. 72; asimismo, cfr. pp. 31-32.
26. Emmanuel Carballo. Cuento mexicano del siglo XX/ 1. Breve antología, Premiá-UNAM, México, 1987, p. 10. Los relatos de El plano oblicuo, en A. Reyes, III. Para otros de sus cuentos, consúltese: James Willis Robb, Repertorio bibliográfico de A.R., Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, México, 1974, pp. 4-5. Un estudio relacionado con la cuentística de Reyes, en: Concha Meléndez, "Ficciones de A.R.", Libro jubilar de Alfonso Reyes, ed. al cuidado de A. Monterroso y E. Mejía Sánchez, UNAM, México, 1956, pp. 265-286.
27. Raimundo Lida, "Alfonso Reyes y sus literaturas", Letras hispánicas. Estudios. Esquemas, 1a. reimp., F.C.E.-El Colegio de México (Lengua y Estudios literarios), p. 278.
28. Enrique Anderson Imbert, "'La mano del comandante Aranda' de A.R.", El cuento hispanoamericano ante la crítica, dirección y pról. de Enrique Pupo-Walker, Castalia, Madrid, 1981, p. 83.

29. La cena pertenece a El plano oblicuo, op. cit. Entre los análisis de que ha sido objeto, cfr. James Willis Robb, "la cena de A. R. Cuento onírico. ¿Surrealismo o realismo mágico?", Por los caminos de A.R., Estudios, Segunda Serie, INBA-EDUVEM, México, 1981, pp. 79-87, estudio en que el autor cae en la tentación de considerarlo "precursor" del surrealismo, e incluso "participante avant la letre en el realismo mágico". Gerald Petersen en "A literary parallel: La cena by A. Reyes and Aura by Carlos Fuentes", Romance Notes, XII, 1 (Autumm, 1970), pp. 41-44. La mano del comandante Aranda figura, entre otras ediciones, en la antología, Prosa y poesía de A.R., ed. de J. Willis Robb, Cátedra, Madrid, 1977, pp. 54-64; un examen del mismo en: E. Anderson Imbert, op. cit., pp. 81-91.
30. E. Anderson Imbert, op. cit., p. 83.
31. E. Mejía Sánchez, en la introducción a Antología de Alfonso Reyes, Pro mexa, México, 1979, p. x.
32. José Durand, mencionado por E. Mejía Sánchez, op., cit., p. x.
33. A. Reyes, "La mano del comandante Aranda", op., cit., p. 64.
34. Rafael Gutiérrez Girardot, "Alfonso Reyes", Historia de la literatura latinoamericana, fascículo 57, Oveja Negra, Bogota, 1984, p. 278.
35. A. Reyes; Anecdotario, pról. de Alicia Reyes, Era, México, 1968, pp. 19, 22.
36. A. Reyes, La Iliada, traslado por A.R., I: "Aquiles agraviado", XIX, p. 91.
37. Antonio Alatorre, "Alfonso Reyes: pequeña crónica desmitificante", Diálogos, 58 (julio-agosto, 1974), p. 22. Juan Antonio Ayala, quien recupera la defensa de E. Mejía Sánchez ("su ejercicio-dominio total del griego- ha sido puesto en duda") alega: "Quienes llevamos ya gran parte de nuestra vida dedicados afanosamente a esos ejercicios, podemos atestiguar fidedignamente que esta afirmación es totalmente cierta. Quienes pusieron en duda este conocimiento de A. Reyes no fueron, en realidad, los expertos; fueron los periodiqueros escandalosos que cada día machacaban sistemáticamente la lengua propia y cuya cultura literaria no iba más allá de Vargas Vila o de Pedro Matao", "Las obras completas de A.R. (tomo XIX)", Presen-

- cia de A. Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969), F.C.E., México, 1969, pp. 23-24. Por supuesto el dardo no iba dirigido en ese momento contra Alatorre, pues que sepamos su biografía literaria señala una incursión profusa y profunda en materia literaria. Otro asunto es que después, Alatorre haya dejado por la paz la contrarréplica de E. Mejía Sánchez: "El colmillo de la envidia no florecerá". La pésima metáfora con su terrible ataque y efecto, se diluye ante los testimonios orales y escritos de Alatorre (y, claro de Reyes). Lo que sí es necesario dejar diáfano es que los adoradores de Reyes, al ir por lana regresaron trasquilados, de lo que queda un sabor agridulce.
38. Dentro de las valoraciones para la lengua española de la traducción, cfr. Páginas sobre A.R., II, de José Moreno Villa, pp. 181-184; José Luis Lanuza, pp. 195-198; Bernabé Navarro, p. 190-193; Medardo Vitier, pp. 185-189.
39. Antonio Alatorre, "Alfonso Reyes a dos voces" (con J. García Terrés), Supl. ("Sábado"), un omásuno, México, 13 de agosto, 1983, p. 2.
40. Al respecto, Reyes tradujo: C.M. Bowra, Historia de la literatura griega, F.C.E., México, 1948; G. Murray, Eurípides y su tiempo, F.C.E., México, 1949; A. Petrie, Introducción al estudio de Grecia, México, 1946.
41. Rubén Darío, Los raros, presentación de Ch. Domínguez, UAM, México, 1985 (Col. Cultura Universitaria). Sobre las traducciones de Leconte de Lisle se ha dicho: "...era 'mediocre en griego' al terminar sus estudios, pero se dedicó a él, lo analizó profundamente, le consagró gran parte de su vida y publicó traducciones de la Iliada, de la Odisea y otros poemas clásicos que inflamaron a sus lectores más jóvenes con la admiración que él tenía por el mundo helénico", Gilbert Highet, La tradición clásica, vol II, trad. de Antonio Alatorre, F.C.E., México, 1986 (Lengua y estudios literarios), p. 232. No es menos posible que Reyes se haya acercado a la lectura de la tragedia griega a través de G. Murray, quien en las palabras del mismo Highet, "ha traducido muchas de las tragedias griegas ...en un estilo de fines del siglo XIX que debe mucho a Swinborne y algo a William Morris. Sus traducciones, pese a su encanto, carecen del vigor de lo griego; y su estilo en vez de permitirnos ver claramente el original, parece hoy un añadido y una falsificación... T.S. Eliot las ha ata-

- cado en un ensayo de violencia desagradable, aunque explicable"[ T. S. Eliot, "Eurípides y el profesor Murray", Los poetas metafísicos ingleses y otros ensayos, trd. Sara Rubinstein, Emecé, Buenos Aires, 1944, pp. 72-78], p. 289. .
42. "Uno de los males más dolorosos que padezco es la imposibilidad de viajar. ¡Grecia!...Me escribo con algunas personas de Atenas. Frases de cortesía, sobre todo. No sé si aquella gente se interese por cuanto hurgamos, a lo lejos, en su legado". Jaime García Terrés, "Un diálogo con Alfonso Reyes", La Gaceta (mayo, 1985), F.C.E., México, p. 8.
43. Alfonso Reyes, Trayectoria de Goethe, 2a. reimp. [la 1a. de 1954], F.C.E., México, 1975 (Breviarios, 100), p. 65.
44. A. Reyes, La crítica en la edad ateniense/ La antigua retórica, XIII. Sobre los alcances que le concede W. Jaeger, véase "Letter to A. Reyes", Páginas sobre A.R., I, pp. 445-447.
45. A. Reyes, "La estrategia del gaucho Aquiles", Junta de sombras, XVII, pp. 254-255.
46. Raimundo Lida, op. cit., p. 278; y E. Díez-Canedo, op. cit., p. 213.
47. Pensamos básicamente en parte de sus Obras completas, tomos XVI (Religión griega...), XVIII (Estudios helénicos...) y XX (Rescoldo de Grecia...). Es un acto de justicia reconocer la labor constante, ardua y paciente de E. Mejía Sánchez para lograr dar forma a los apuntes y manuscritos de Reyes (los seis últimos tomos, ante todo), buscando perfilarlos como cuerpo orgánico.
48. Jaime García Terrés" Alfonso Reyes a dos voces" (con A. Alatorre), op. cit., p. 3.
49. Ibid., p. 3.
50. A. Reyes, Homero en Cuernavaca, X, pp. 403-419.
51. Cfr. Max Aub, op. cit., p. 282.
52. Cfr. Emmanuel Carballo, Protagonistas de la literatura mexicana, Ed. El Ermitaño-SEP, México, 1986 (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie), p. 145.

53. La carta de María Rosa Lida la reproduce J. W. Robb, "Grata compañía; una sabrosa charla de María Rosa Lida con Don Alfonso", Por los caminos de A.R., op. cit., p. 119.
54. Pedro Henríquez Ureña, op. cit., p. 293.
55. Emir Rodríguez Monegal, "Alfonso Reyes: las máscaras trágicas", Vuelta, 67 (junio 1982), p. 6.
56. A. Reyes, Anecdotario, op. cit., p. 19.
57. E. Rodríguez Monegal, op. cit., p. 6.
58. Cfr. Emmanuel Carballo, Protagonistas..., op. cit., p. 135.
59. Pedro Henríquez Ureña, op. cit., p. 600.
60. Correspondance 1923-1952. Valery Larbaud-Alfonso Reyes. Avant-propos de Marcel Bataillon, introduction et notes de Paulette Patout, Librairie M. Didier, Paris, 1972, pp. 30-31.
61. A. Reyes, "Atenea Política", Tentativas y orientaciones, XI, p. 182.
62. Véanse al respecto: Ultima Tule/ Tentativas y orientaciones/ No hay tal lugar, de A. Reyes, XI. Un análisis del pensamiento social de Reyes, en: Manuel Olgún, "La filosofía social de A. Reyes", Páginas sobre A.R., II, pp. 301-319.
63. Rafael Gutiérrez Girardot, La imagen de América en Alfonso Reyes (Dos estudios sobre A.R por Ingemar Düring y R.G.G.), Ínsula, Madrid, 1962.
64. A. Reyes, "Sobre la estética de Góngora", Cuestiones estéticas, I, pp. 61-85.
65. Véase en A. Reyes, Cuestiones gongorinas/ Tres alcances a Góngora, VII; y "De Góngora y Mallarmé", VIII, pp. 158-162. Igualmente consúltese el artículo esclarecedor sobre la "ligera" asociación de Reyes, acerca del paralelo entre Góngora y Mallarmé, hacia 1909 ó 1910, por: Andrés Sánchez Robayna, "Un debate inconcluso. Notas sobre Góngora y Mallarmé", Revista de la Universidad de México, 30 (octubre, 1983), pp. 17-24.
66. A. Reyes, VI.

67. R. Gutiérrez Girardot, "Alfonso Reyes", op. cit., p. 265.
68. Octavio Paz, en el prólogo a Poesía en movimiento (con J.E. Pacheco y H. Aridjis), 17a. ed., Siglo XXI, México, 1983, p. 13; y en op. cit., pp. 153-154. La edición comentada por Reyes: Libro de buen amor, de Juan Ruiz, Archipreste de Hita, Calleja, Madrid, 1917.
69. "Glosa de mi tierra" y "Consejo poético" en A. Reyes, X, pp. 74-75 y 215 respectivamente.
70. Poema del Cid. Prosificación moderna de A. Reyes, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938 (Col. Austral).
71. La "ojeriza" por el "original", y el gusto culto por la modernización de Reyes, la expresó sin rodeos Ma. Rosa Lida; cfr. J.W. Robb, Por los caminos de A.R., op. cit., p. 121. El poema, con el título de "Las tres hipóstasis. María pecadora. María asceta y Santa María", aparece en A. Reyes, Horas de Burgos, II, pp. 104-106.
72. Pedro Henríquez Ureña, op. cit., p. 298.
73. Para una imagen de la apropiación de Francia por Reyes, véase: Paulette Patout, "A. Reyes, Marcel Proust y la aristocracia francesa", Revista de la Universidad de México, XXXIV, 4, (diciembre, 1979), pp. 22-28. Algunas traducciones de poemas de Mallarmé por Reyes, "Saludo", "Brisa marina", "Suspiro", "Don del poema", "Abanico de Mme. Mallarmé", "Tres versiones del abanico de Mme. Mallarmé", "El cigarro", en: Poesía francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valéry. Ed. el Caballito, México, 1973, pp. 25, 30, 31, 48, 49, 54. Sobre "El procedimiento ideológico de S. Mallarmé", I, pp. 89-101; Mallarmé entre nosotros, Tezontle, México, 1955; "Meditaciones sobre Mallarmé", Ancorajes, XXI.
74. A. Reyes, "Égloga de los ciegos", Excelsior ( Supl. "Diorama de la cultura"), México, 9 de febrero, 1969, pp. 4-5.
75. A. Reyes, Landrú (opereta), Revista de la Universidad de México, XVIII, 8 (abril, 1964), pp. 4-8. Para una análisis de la obra, véase: J. W. Robb, "El Landrú, opereta póstuma de A.R. ('El revés del calcetín')", Por los caminos de A. Reyes, op. cit., pp. 63-77.



76. A. Reyes, Trayectoria de Goethe, op. cit.
77. R. Gutiérrez Girardot, "Alfonso Reyes", op. cit., p. 265.
78. A. Reyes, "El testimonio de Juan Peña", en: E. Mejía Sánchez, Antología de A.R., op. cit., p. 25.
79. Jorge Luis Borges en el "Prólogo" a P. Henríquez Ureña, op. cit., p. ix.
80. A. Reyes, "Capítulos de literatura mexicana", en Cuestiones estéticas, I; Visión de Anáhuac, II; Letras de la Nueva España, XII.
81. A. Reyes, Parentalia ("Primer capítulo de mis recuerdos"), Homenaje Nacional, INBA, México, 1981, p. 83.
82. Fragmento de carta de Reyes a María Rosa Lida, en : J. W. Robb, Por los caminos de A.R., op. cit., p. 120.
83. Cfr. el trabajo de Jorge Zadik Lara (comp., estudio y notas), La polémica, UNAM, México, 1984 (Cultura Universitaria) que contiene amplia correspondencia de Reyes con autores nacionales y de otras latitudes; acerca de sus reflexiones -con vicisitudes e ingenio- sobre nacionalismo/ universalismo. Por ejemplo, ya en 1916, le escribe a Mariano Silva y Aceves: "¡Con qué acierto ha interpretado Ud. aquella tradición fina y sensitiva [la latina], sin necesidad de hablar del pulque y los huaraches...!", p. 20. En relación con la polémica, trasladada a "Contemporáneos", véase: Guillermo Sheridan, Los Contemporáneos ayer, F.C.E., México, 1985 (Vida y pensamiento de México), pp. 343-362. Para uno de los más sólidos polemistas de "Contemporáneos", cfr. Jorge Cuesta, Poemas y ensayos, II, prólogo de Luis Mario Schneider; recop. y notas de Miguel Capistrán y L.M.Sch., UNAM, México, 1978, pp. 96-100, 147-155 y 212-216. El magnífico texto de Borges, "El escritor argentino y la tradición" -que coincide con los puntos de vista de Reyes y de Cuesta- en: Obras completas, Emecé Ed., Buenos Aires, 1974, pp. 267-274.
84. Cfr. E. Carballo, Protagonistas..., op. cit., p. 141.
85. A. Reyes, Anecdotario, op. cit., p. 20.
86. A. Alatorre, "Alfonso Reyes a dos voces", op. cit., p. 1.

87. J. L. Borges, "Alfonso Reyes", Revista Mexicana de Literatura, 4 (1956), p. 415.
88. A. Reyes (en carta al abate González de Mendoza, desde Río de Janeiro, 24 de sep. 1932), en: Jorge Zadik, op.cit., p. 66.
89. A. Alatorre, "Alfonso Reyes: pequeña crónica desmitificante", op. cit., p.21. En el caso de Reyes administrador de El Colegio de México (antes Casa de España, es distinta la apreciación de Alatorre de la de Daniel Cosío Villegas. Véase de éste: Memorias, SEP-Joaquín Mortiz, 1986 (Lecturas Mexicanas, 2a. serie), p. 175.
90. A. Reyes, I, pp. 173-192.
91. En carta de Reyes -desde Río de Janeiro, 31 de julio, 1931- a Ermilo Abreu Gómez; figura en J. Zadik, op. cit., p. 38. Reyes se refiere al libro de Alfred Coster, Historia de la literatura hispanoamericana.
92. Las palabras de Reyes, las recuerda Luis A. Sánchez en: "Alfonso Reyes", Páginas sobre A.R., II, p. 158.
93. R. Gutiérrez Girardot, "Alfonso Reyes", op. cit., p. 267.
94. Ibid., p. 267.
95. E. Mejía Sánchez, en la introducción a la Antología de A.R., op. cit., p. xxii; asimismo, Federico de Onís, "Alfonso Reyes", Páginas sobre A.R., II, pp. 125-132.
96. A. Reyes, El deslinde, XV. No se puede olvidar la influencia de Amado Alonso, a quien Reyes le solicita colaboración. Cfr. "La amistad Amado y Alfonso", en: J. W. Robb, Por los caminos..., op. cit., pp. 101-113.
97. A. Reyes, "Jacob o la idea de la poesía", La experiencia literaria, XIV, p. 103.
98. A. Reyes, "Perennidad de la poesía", XIV, p. 233.
99. A. Reyes, "Jacob o la idea...", op. cit., p. 101.
100. Ingemar Düring, Alfonso Reyes helenista, Insula, Madrid, 1955, pp. 52, 53.

101. A. Reyes, El deslinde, XV, p. 272.
102. Cfr. R. Gutiérrez Girardot, "Alfonso Reyes", op. cit., p. 269.
103. M. Heidegger, Sendas perdidas, trad. de José Rovira Argengol, Buenos Aires, 1960.
104. James Willis Robb, "Borges y Reyes: una relación epistolar", en: Jorge Luis Borges. Edic. de J. Alazraki, Taurus, Madrid, 1976, p. 311.
105. Para una biografía de Reyes, consúltese: Alicia Reyes, Alfonso Reyes. Genio y figura, Eudeba, Buenos Aires, 1976.
106. Una caracterización del Ateneo de la Juventud por Reyes, en Pasado inmediato, XII. Sobre el grupo en su conjunto, véase: Juan Hernández Luna, Conferencias del Ateneo de la Juventud, 2a. ed., UNAM, México, 194; y Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura...", op. cit., pp. 1391-1408.
107. A. Alatorre, "Alfonso Reyes y El Colegio de México", Diálogos, 32 (marzo-abril, 1970), p. 28.
108. P. Henríquez Ureña, op. cit., p. 612.
109. A. Alatorre, "Alfonso Reyes y El Colegio de México", op. cit., pp. 28-29.
110. Léanse las cartas 57, 65, 80 y 100 de P. Henríquez Ureña a Reyes, en: Alfonso Reyes/ Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914. Edic. de José Luis Martínez, F.C.E., México, 1987 (Biblioteca Americana).
111. "...a la hija de Agamemnon y Clitemnestra hay ya quien la llame Ifigenia (forma correcta) en vez de Ifigenia: ¿por qué no hacerse el ánimo de decir desde ahora Ifigenia en Aulide en vez de Ifigenia en Aulis (la forma correcta se lee ya en Boscán: 'La suerte dio en la triste Ifigenia...')". La afirmación la hace Antonio Alatorre en: Ovidio, Heroidas, prólogo, traducción y notas de A.A., SEP, México, 1987 (Cien del Mundo), p. 22. Consideramos pertinente la puntualización de Alatorre; no obstante, mi "heroica" ignorancia del griego no la acoge, pues ello implicaría una rectificación o cotejo exhaustivos de los nombres griegos que figuran en el poema de Reyes. Tal vez en una futura aproximación lo haga, no dando a entender que lo diga ad calendas graecas.

## CAPITULO II

### EL MITO DE IFIGENIA EN LA ANTIGÜEDAD

Encaminarse hacia la tradición clásica no consiste en rasgarle el velo a la amnesia o apelar a su resurrección; resucita lo que una vez murió. Los mitos clásicos grecolatinos han gozado de una continua, cuando no zigzagueante, prolongación, ya sea a través de las traducciones, de la imitación, o bien, de emulación para crear nuevas obras. Una muestra evidente de ello figura con exhaustividad en el estudio realizado por Gilbert Highet, para quien "nuestro mundo moderno es, en muchos aspectos, una continuación del mundo de Grecia y Roma...; en la mayor parte de nuestras actividades intelectuales y espirituales somos nietos de los romanos y biznietos de los griegos".<sup>1</sup>

Poetas, novelistas y dramaturgos han acudido a los mitos grecolatinos sin apreciar en éstos paradigmas férreos, lo que de producirse sería indicador o síntoma del tedio o la fatiga. Por el contrario, su continuo replanteamiento indica que están permanentemente abiertos, que poseen una alta carga significativa; aceptan, con benevolencia, nuevas experiencias personales e históricas; su estar disponible para las más variadas aventuras del pensamiento les da categoría atemporal, no de ahistoricidad. Y sea que las obras literarias se nutran

con rigor y placer de ellos, fluyendo mediante operaciones mi  
méticas o recurriendo a nuevas máscaras que tornen casi imper-  
ceptible el venero y la marca de la Antigüedad, los mitos clá  
sicos confirman -al propio tiempo- modos de ser y de actuar  
nuestros. María Rosa Lida, con expresión cercana a Reyes, in-  
dica: "A tal punto nos son familiares todavía los modos de civilización  
creada en Grecia, que necesitamos volvernos sobre nosotros mismos en un  
esfuerzo consciente para sentir su peculiaridad".<sup>2</sup> De allí que cuando  
hablamos de un libro "clásico", el calificativo no conlleva la  
idea de que necesariamente posee tales o cuales méritos, sino  
que se trata de un libro que -dicho por J.L. Borges- "las gene  
raciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fer  
vor y con una misteriosa lealtad".<sup>3</sup>

El espectro de la Antigüedad se ha deslizado, en efecto,  
más allá de su presencia en lo literario. Alfonso Reyes se pre  
guntaba, en alguna ocasión, si se había investigado de dónde  
procedía la costumbre de ponerle nombres mitológicos a las pul  
querías de México: "El Triunfo de Baco", "Las Cuevas de Birján", "Helena  
de Troya", "Al Bello Apolo", "Las Tres Gracias", "Las Nueve Musas", "Las Si  
renas", "Los Ampres de Baco", "La Flecha de Cupido", "Neptuno", etc., ras-  
go con que el autor indicaba aquella mezcla de humanismo y pue  
blo a lo largo del virreinato de la Nueva España.<sup>4</sup> O el asomar  
se al "amable mundo de Ovidio", que Antonio Alatorre percibe en la  
"feliz costumbre" de contar leyendas que derivan en -además de  
otros nombres de cantinas- expresiones ovidianas en la vida dia

ria, del tipo "ser un Adonis", "tener fuerzas hercúleas", etc.<sup>5</sup>

No ha contado con menor suerte, la lectura que ciencias humanas como el psicoanálisis de Freud y la antropología de G. J. Frazer (La rama dorada) han hecho a la luz de las leyendas antiguas. La vasta cosecha del mito clásico, por tener sus raíces en la memoria primordial del hombre y por registrar, en un código de fantasías, ciertas prácticas antiguas y crueles, documentan con justicia dichas investigaciones. Manipulando los valores míticos es posible extraer de sus rasgos arcaicos sombras de represión psíquica y rituales sangrientos, con una condición, que reconoce George Steiner: "Si estas leyes no hubieran brotado de las fuentes mismas de nuestro ser, no podrían ejercer su hechizo perdurable".<sup>6</sup> Dado el carácter de nuestro trabajo, y reconociendo que este trazo es más que breve, nuestra ruta solicita rectificar el timón para encaminarnos hacia el horizonte poético.

## 2.1. RECORDAR LA TRAGEDIA

Distantes de un recuento histórico y de un análisis detallado, acojamos un trazo sobre la tragedia clásica; un trazo porque las teorías sobre el origen de la tragedia, su ritual y posible relación con el mito del eterno retorno, además de ser problemas complejos, requieren un estudio independiente.

Un primer apoyo para considerarla es la Poética de Aristóteles, texto al parecer no acabado en su redacción y, por otro lado, mutilado. Reyes lo imagina "como un juego de naipes bien bajado, donde faltan algunas cartas, y a las otras les faltan pedazos".<sup>7</sup> No obstante esta acotación, Reyes resume y enumera, en orden decreciente de importancia, los seis elementos que integran la tragedia, según la impresión que las obras literarias produjeron en la mente del filósofo griego:

Tres internos: I, Argumento, asunto, acción, historia que llamaremos fábula; II, Héroes, personajes, "personas fatales" que decían los aristotélicos españoles, que llamaremos caracteres; III, El contenido mismo de lo que se habla en parlamentos, diálogos y aun coros, las ideas expresadas, que llamaremos pensamientos. Tres externos: IV, Lenguaje poético, "lexis" o cuerpo verbal, "dicción" en Aristóteles, que llamaremos estilo; V, Cantos, acompañamiento de música en los coros, que llamaremos melopea; VI, Escena en todos sus conceptos, que llamaremos espectáculo.<sup>8</sup>

El elemento más importante era, sin duda, la fábula u ordenación de los sucesos, por cuanto, al decir de Aristóteles, la tragedia es la imitación, por medio de acciones, de seres superiores a los hombres; estos seres de elevado valor moral o psíquico conducen a la imitación auténtica, en lo esencial, de la vida y de la felicidad y la desgracia de los hombres.<sup>9</sup> Debe tenerse en mente que los seis elementos descritos no configuran una delimitación rigurosa en la Antigüedad.<sup>10</sup> Puesto que el eje de la tragedia clásica era la fábula o historia, Reyes,

al definirla de manera esquemática "y descarnada", elabora un compendio a posteriori de los análisis y consideraciones que la preceden, y en virtud de los cuales ella alcanza su pleno significado. De este modo, parafrasea el capítulo VI de la Poética, desarticulando la tragedia de sus conceptos esencia les:

La tragedia es: 1º, la imitación de una acción seria (digna, noble), 2º completa en sí misma, 3º de extensión suficiente, 4º en lenguaje gratamente ornado, 5º en que cada especie se introduce separadamente en las varias partes de la obra, 6º en forma dramática y no narrativa, 7º con accidentes que pro vocan la piedad y el terror, 8º mediante los cuales produce la catharsis de semejantes emociones (o acaso, de estas y otras semejantes).<sup>11</sup>

Dentro de la fábula, el vuelco de fortuna de los personajes (que lo mismo puede ser "un golpe de fortuna -de mal para bien- o un revés -de bien para mal"<sup>12</sup>) y la anagnórisis entre ellos (el mutuo reconocimiento o conversión de una persona desconocida en conocida) podían variar, dependiendo de la singularidad del artista y según el contenido seleccionado por éste. Un aspecto que destaca Aristóteles es el de la llegada a la anagnórisis y a la catarsis (purificación que ha de obrar en el ánimo del espectador de la tragedia) por vía natural, es decir, como resultado de las acciones mismas.<sup>13</sup>

Pero a las interpretaciones antiguas se han sumado, como



es usual y lógico, las interpretaciones modernas. Así, de otro tenor es la "Teoría de las Tres Unidades" dramáticas, "uno de los engendros de cabezas desnudas de imaginación, falsamente atribuida a Aristóteles".<sup>14</sup> En Italia, durante el Renacimiento, con la recuperación de la Grecia y Roma antiguas, vino el hallazgo de Aristóteles, y los eruditos del siglo XV se ocuparon, por mucho tiempo, en escudriñar su Poética y en enunciar leyes que creyeron basadas en sus preceptos. De este modo surgieron las famosas o desacreditadas reglas, que exigían que las piezas tuvieran unidad de acción (con una sola intriga), unidad de lugar (no permitiéndose cambios de escena), y unidad de tiempo (estando restringida la acción imaginaria a doce o veinticuatro horas). G. Highet señala:

Nunca podrá repetirse lo bastante que éstas no son leyes que hayan establecido los griegos. Muy pocas leyes había -si es que las había- que agarrotaran la imaginación de los poetas griegos. Había únicamente costumbres, y las costumbres se infringían a menudo. Aristóteles dice que en un drama debe haber unidad de acción, porque en toda obra literaria debe haberla; pero muy poco se cuida de la unidad de tiempo, y menos aún de la unidad de lugar, excepto en cuanto éstas ayudan al drama. Fueron los teóricos del renacimiento quienes establecieron por primera vez estos principios como leyes: un personaje esencialmente segundón, el mayor de los Escalígeros, resultó ser en fin de cuentas el más influyente de todos esos teóricos... Como código de leyes, estas reglas no existieron en Grecia ni en Roma. Se las extractó de algunas insinuaciones de Aristóteles, se las elaboró y exageró, y lo que les dio su fuerza legislativa no fue un precepto o

ejemplo clásico sino el temor a la anarquía y el amor al orden social y político que fueron las ideas normadoras de la era barroca.<sup>15</sup>

En síntesis, la unidad legítimamente aristotélica es la unidad de acción, verdadera ley interior del drama que presenta la secuencia: presentación, enlace y desenlace. Un mínimo vistazo, en cambio, al significado primigenio, la función y la transformación de la tragedia brota más salud que el tono sepia de estos remolinos formales.<sup>16</sup>

Se puede afirmar que el teatro empieza alrededor del año 490 antes de nuestra era, fecha en que se representó el primer drama de Esquilo, Las suplicantes, ante un auditorio de ciudadanos atenienses; la obra de Esquilo ha sido tradicionalmente la base para apreciar las convenciones dramáticas de Grecia. Los dramas suyos y los de sus sucesores -Sófocles y Eurípides, sobre todo- surgieron del antiguo ditirambo. El ditirambo, conocido con el nombre de "canto de macho cabrío" -porque los coros se componían, por lo general, de sátiros- era una danza circular acompañada de un himno o canto coral entonado en honor de Dioniso (Baco).<sup>17</sup> Si bien es cierto, Dioniso jugó inicialmente el papel religioso primordial, el desarrollo del drama prescindió del tema dionisiaco; las tragedias que nos ha legado la tradición no presentan, en ningún caso, ni machos cabríos ni sátiros; sus temas están alejados de la representación reli-

giosa debida a Dioniso. El drama, ceñido a su forma de origen, era con toda probabilidad en un principio, un asunto improvisado brotando por igual las palabras y la música de la excitación del acontecimiento festivo. El ditirambo debió tener asimismo, en un comienzo, una forma en gran parte, o en su totalidad, narrativa. Ritual religioso y ritual festivo, la narración o acto de invocación tenía una correspondencia con un ritual agrícola, el combate entre el día y la amenaza de la sombra, en que el crepúsculo es el momento crucial. Una cápsula de este proceso lo compendian las lecturas de Reyes:

La tragedia antigua brota de un misterio religioso que representa la muerte y el renacimiento de la vegetación. Dionisos, el dios que preside este misterio, es un dios que cruza por la muerte como Atis, Adonis y Osiris. Las danzas mágicas simbolizan esta pasión, evocan la hybris o adikia, error de extralimitación u orgullo que irrumpe del mundo y condena a Dioniso a un combate en que de antemano se sabe que ha de perder. Al articularse en la tragedia esta concepción primitiva, los pasos de la pasión establecen sus seis etapas fundamentales: 1) el agón o disputa entre el dios y el contrincante; 2) el pathos o padecimiento y derrota, sea en forma de sacrificio o de sparagmós (descuartizamiento frenético), que equivale a la dispersión de las semillas; 3) el mensaje o relato del suceso no acaecido en la escena; 4) el treno o lamentación, a menudo graduado hasta alcanzar un tono de regocijo, por el entronamiento del nuevo principio; 5) la anagnórisis, descubrimiento o identificación del dios desmembrado y oculto, y 6) la epifanía o resurrección en la gloria.<sup>18</sup>

En estos rituales de conmemoración, los actores se movían en el círculo llamado "orquesta",<sup>19</sup> sin otro fondo, que el propiciado por el cielo abierto y el vasto paisaje a lo lejos. El coro, esas hijas de Dánao,<sup>20</sup> viene a constituir un protagonista colectivo, razón por la que los más diversos autores consideran que el drama surgió originalmente del coro, y con éste se mantuvo hasta que el espíritu trágico se desvaneció por completo. El coro, raíz formal y centro del género, en cuanto instrumento incomparablemente flexible, manifiesta su papel en la representación que puede variar desde la intensa participación en las acciones hasta la indiferencia más acabada. Oigamos a George Steiner:

Las opiniones recitadas por el coro pueden reflejar todos los matices de la percepción y de la miopía, de la agudeza psicológica o de la crasa ceguera...; puede modificar su naturaleza misma durante el desarrollo del drama... Situado más allá del arco del proscenio... es un instrumento con que el dramaturgo antiguo puede modular y calibrar exactamente las distancias, las líneas de visión entre el auditorio y el mito, entre el espectador y la escena...; el coro funciona como una especie de puente que el dramaturgo puede levantar o bajar, acortar o alargar a voluntad valiéndose de medios métricos y coreográficos. Por obra del coro el espectador puede verse arrastrado al escenario o alejado de él; puede virtualmente verse envuelto en la situación o bien puede verse excluido de ella.<sup>21</sup>

Este núcleo original del drama trágico, va a presentar modificaciones en su función teatral que proporcionan una es

pecie de registro del desarrollo del concepto trágico desde Esquilo, en que el coro es virtualmente el protagonista, hasta Eurípides, en que se manifiesta una reducción gradual de la participación del coro en la acción dramática. Un primer cambio, referente a la representación física, se observa en Esquilo. Mientras en Las suplicantes era la escena en la playa solitaria, en su Agamemnon se abre ante la fachada de un palacio. En adelante, la tendencia de los dramaturgos consiste en elegir para la localización de sus obras el atrio de un palacio o templo.

El segundo paso decisivo concierne a los actores. En los inicios del drama, se atribuye a Tespis (siglo VI a.C.) haber extraído el drama del ditirambo mediante la colocación de un actor en oposición al grupo coral y distinto del director del coro (exarchos). Esquilo introdujo un segundo actor; Sófocles, su contemporáneo más joven, introdujo un tercer papel hablado. Este fue, sin embargo, el límite en que se movió el teatro griego. Incluso el rebelde Eurípides no osó ir más lejos, sino que se preparó para hacer uso de diversos artificios dramáticos con el fin de atenuar las consecuencias de la restricción en los papeles hablados; pero el coro no perdió su papel majestuoso, alternable e imponderable a través del desarrollo de la tragedia. Este elemento tenía, igualmente, una función significativa; actuaba "periódicamente, como un instrumento diná-

mico, por donde estalla en cantos, en gritos, en ololygmoi, el sedimento, la carga emocional precipitada en el fondo del ánimo por los episodios de la tragedia".<sup>22</sup> Es, pues, el instrumento de desahogo lírico, la válvula por donde escapa la catarsis de la que hablaba Aristóteles. Al dialogar con los actores o al intervenir en la acción, esta conciencia rítmica y concentrada propicia -a través de su fiel senda- la reflexión sobre el destino, el despliegue del drama interior.

La evolución del número de actores en el drama ocasionó un rápido desarrollo del diálogo dramático en oposición al canto coral; ofrecía mayores oportunidades para la acción mutua de los personajes, permitía más variedad de incidentes y, ante todo, inducía a considerar un tercer cambio, el desarrollo de la técnica. Una vez engendrados los personajes, se presenta en vivo el fin natural de la tragedia, el diálogo cosmogónico revestido en pretextos humanos, pues "sólo al modo humano tenemos noticia de la agencia de los destinos; y el griego prestaba al teatro, la misma imaginación colorida que tuvo para su religión." <sup>23</sup>

Bajo la influencia de Sófocles, la tragedia asumió entonces una forma definida y se dividió en cierto número de partes entretnejidas con ritmo armónico: el prólogo, que introducía el tema e indicaba la situación (a veces incluso la hora del día); el parodos, canto de entrada del coro; los episodios, general

mente cinco episodios, que contienen la acción (antiguas formas de los actuales "actos"); los stásima o cantos que separan los episodios; el éxodo o canto de salida del coro; además, el commos, lamento alternado del coro y el actor, parte no imprescindible, pero sí usual en la tragedia griega. De esta división se originaron más tarde los cinco actos tradicionales del drama y que figuran de manera explícita en la "Epístola a los Pisones" (familiarmente conocida como Arte Poética) de Horacio.<sup>24</sup>

Los diálogos, los monólogos e incluso las partes en que los personajes se arrebatan la palabra y se complementan mutuamente la frase (stichomythia)<sup>25</sup> avanzan de lo apacible al crescendo, proyectando un orden universal que rebasa al individuo. En este sentido, la tragedia, desde el punto de vista formal y su sentido, es una "escena de danzas, marchas, discursos equidistantes, en que fácilmente se descubre el ánimo del ritual, el ánimo de superar lo social e inmediato para más bien representar un objeto de la filosofía religiosa".<sup>26</sup>

Finalmente, la catarsis aristotélica opera en el espectador haciéndolo participar, según el margen de desasimiento que permite decantar la experiencia y destilarla en sustancia estética. Del patetismo de la obra surge su saludable efecto catártico. El reconocimiento e identificación con aquello que sucede

en la escena, con el combate dramático propiamente dicho, "remueve y agita posibilidades latentes de nuestro ser; despierta, tocándonos con su vara encantada, a los otros hombres que yacen en cada hombre, y que la coagulación consciente o automática de una conducta ha puesto a dormir".<sup>27</sup> Descongestionada el alma, ocurre el desahogo; es entonces cuando el griego al expresar su dolor lo comunica al mundo, lo comparte con éste. Por medio de la historia de la grandeza cristalizada en unos cuerpos que era la tragedia antigua, quien se dolía luchaba contra el hado y vivía una "completa representación del alma en su dinamismo pasional".<sup>28</sup>

## 2.2. ANTECEDENTES DEL MITO DE IFIGENIA

Dos grandes temas y especialmente dos grandes familias de héroes -la casa de Layo, padre de Edipo, y la casa de Atreo, abuelo de Ifigenia- dominaron gran parte de la tragedia griega. Contengamos, por un momento, la tentación de verter de entrada la leyenda de la doncella Ifigenia y de verla de cuerpo entero, y aceptemos mientras tanto algunas piezas de ella, esto es, sus asociaciones con Artemisa, sus atributos, los templos y lugares más sobresalientes donde se le tributó culto. Los atajos para entreverla en un comienzo son, por una parte, las fuentes históricas disponibles acerca de la leyenda con su carga de tradición religiosa; por otra, las que otorgan las obras literarias.



El drama de Ifigenia tiene por rito básico el culto sepulcral a una heroína, figura legendaria de oscuro origen que se enmarca en el ciclo épico, y lleva a pensar en las tradiciones religiosas primitivas. Dicho esto, hay que advertir que no se trata de equiparar los vestigios de su ritual con los de la tragedia después conocida y difundida.

La esfera de acción y los atributos de Ifigenia se asimilan a los de una diosa de valor más universal: Artemisa, la diosa equivalente a la Diana de los romanos y que goza de triple forma: Febe en el cielo (la luna), Diana en la tierra y Hécate en las regiones infernales. En verdad, poco se puede decir de Ifigenia en cuanto deidad autónoma, pues -hasta donde la tradición lo permite conocer- no es objeto de un culto determinado, independiente. Al considerar su naturaleza en cuanto deidad telúrica, y si se acepta la etimología de Ifigenia en el sentido de "la que da fuerza al nacer",<sup>29</sup> se comprende su asociación con Artemisa, diosa protectora del nacimiento y crecimiento de los niños, animales y plantas. Su influencia, por consiguiente, se extiende de la naturaleza a la vida familiar, razón por la cual entre sus ritos -que el tiempo se encargó de modificar- figuraban los sacrificios o rescate de los primogénitos.

Según Gilbert Murray,<sup>30</sup> Ifigenia como diosa telúrica y

de la fecundidad recibió, sin duda, sacrificios humanos en épocas remotas; a ella le eran dedicados los niños a costa de las vidas de sus madres. Pero, además de estar ligado su nombre con la diosa de los partos, fue asimilada también a Hécate, hipóstasis de Artemisa, diosa de los muertos, pues se ha observado que en la mente primitiva existía una relación de los conceptos de germinación de las plantas y las regiones infernales.

En lo que atañe a los templos y lugares de su culto, Eurípides ha de recordar a Hálae y Brauron. En el primero, dedicado a Artemisa Taurópola, los ritos consistían en tocar el cuello de la víctima con un instrumento cortante, es decir, se asistía a un simulacro de degollación. Los ritos fueron creados en memoria de la estancia de Ifigenia entre los tauros y tal vez relacionados con el sacrificio de la doncella en Áulide.<sup>31</sup> En dicho santuario se guardaba la estatua de Artemisa que robó Orestes con la complicidad de su hermana Ifigenia. En Brauron (hoy Vraona), Ifigenia era venerada como sacerdotisa de la diosa y como su hipóstasis.<sup>32</sup> La "muerte" de la joven Ifigenia evidencia la desaparición de su culto en favor de la diosa panhelénica.<sup>33</sup>

Aparte de las atosigantes versiones eruditas (Apolodoro, Diodoro Sículo e Higino)<sup>34</sup>, los testimonios de Hesíodo, Heródoto

y Jenofonte destilan mayor interés; conjugan las tradiciones populares y ahondan en el origen mítico de la leyenda. También tiene su voz aquí Pausanias, el "geógrafo" o viajero por placer que, dentro de su sabor a anticuario (Descripción de Grecia), ofrece datos sobre los grados de evolución de la diosa Ifigenia según las regiones donde se le rendía culto (por ejemplo, Acaia, Megara, ...).<sup>35</sup> De una u otra forma, lo cierto es que de estas fuentes se desprende el hecho de que a la difusión de la leyenda contribuyó la fe popular que influía en la vida cotidiana por los poderes atribuidos al binomio Artemisa-Ifigenia.

Hesíodo,<sup>36</sup> el primer poeta griego conocido después de Homero, termina su Teogonía con una lista, similar a un directorio, de las diosas que se entregaron en brazos de los mortales y engendraron hijos semejantes a los dioses. A esta estirpe pertenece la familia de Ifigenia. Entre los 124 fragmentos que se conservan del llamado "Catálogo de mujeres", "Los poemas sobre las mujeres" o "Las listas de las mujeres heroicas", Ifigenia ocupa el lugar cien. Según el autor, Ifigenia fue salvada gracias a la intervención de Artemisa y, por gusto de ésta, fue transformada en Hécate. El culto a esta divinidad era doméstico; en cuanto diosa subterránea se prestaba a creencias supersticiosas: su imagen se colocaba frente a las casas para prevenir embrujamientos y males. La costumbre, en los tiempos modernos, se ha reemplazado, no desaparecido.

En Jenofonte,<sup>37</sup> el famoso por contar con chispa en los detalles descritos pero despistado en cronología, la presentación de Ifigenia deja traslucir un rito de consagración ligado a la obtención del triunfo en una empresa. Se narra la anécdota del general espartano Agesilao, quien antes de emprender una expedición militar, la fe ciega en la diosa lo guía hacia Áulide con el fin de hacer sacrificios propiciatorios y ahorrarse esfuerzos en el combate.

Al arrimar la lámpara a Heródoto,<sup>38</sup> la fuente de luz es mayor. El padre de la historia, según Cicerón, era un desterrado y un narrador profesional que halló su segunda patria en Atenas. Su expedición por el Mar Negro a las montañas del Istro -actual península de Crimea- donde se ubica la presencia de Ifigenia en Táuride, le permite hacer la inserción del pasaje relativo a Ifigenia, a raíz del tópico sobre los escitas. Heródoto habla de sacrificios humanos entre los tauros en honor de la doncella escita que identifica con Ifigenia, al evocar a Darío. Éste, pensando en ulteriores conquistas, marcha contra los escitas y, por primera vez, la mano de Persia se levanta contra Europa en el Norte. Entre las cosas dignas de contarse, Heródoto recuerda de aquel pueblo bárbaro:

...los tauros usan las costumbres siguientes: Inmolan a la virgen los náufragos y de los griegos a quienes, . . . . , llevados a alta mar, hayan podido capturar, en tal forma: Habiendo hecho la consagración, con una maza golpean la ca-

beza. Unos dicen que arrojan el cuerpo hacia abajo desde el precipicio (pues el santuario se levanta sobre un precipicio), y empalan la cabeza; otros están de acuerdo en cuanto a la cabeza, dicen, sin embargo, que no arrojan el cuerpo desde el precipicio, sino que es sepultado en tierra. Y los mismos tauros afirman que esa divinidad a la que sacrifican es Ifigenia, la de Agamenón. Y a los enemigos a quienes hayan capturado, los tratan así: Habiendo cada uno amputado la cabeza, se la llevan a sus moradas; después, habiéndola empalado muy elevada, la coloca sobre la casa y principalmente sobre el agujero del humo. Y dicen que suspendidos éstos son como guardianes de toda la casa. Y viven del botín y también de la guerra.<sup>39</sup>

Esta referencia de Heródoto y los datos suministrados por las tradiciones locales de los santuarios de Hálae y Brauron, constituyeron la fuente de Eurípides para construir la trama de Ifigenia en Áulide e Ifigenia en Táuride; referencia que proseguirán luego Goethe y Alfonso Reyes, entre algunos. Si hemos seguido el bosquejo basados en fuentes de carácter históricos, el turno corresponde a la tradición literaria.

En su conjunto las obras literarias que abordan el tema, señalan que Ifigenia fue sacrificada con objeto de asegurar el triunfo de la armada aquea (griega) que partía hacia Troya para rescatar a Helena; sacrificio que tendía a aplacar los vientos detenidos en Áulide por la diosa Artemisa y que impedían la navegación. Para esta consagración de las naves (así la llama Esquilo) era indispensable una víctima especial,

pues así lo exigía la ceremonia religiosa, o mejor, mágica. Dentro de los sacrificios de vírgenes, comunes en tiempos primitivos, Ifigenia se introdujo como hija de Agamemnon y Clitemnestra, sin perder por ello sus vínculos con Artemisa, por cuya obra es rescatada en el último momento para hacerla inmortal. La doncella en Aulide "da fuerza" para lograr la victoria; nueva asimilación con Artemisa revestida de animadora en las encrucijadas (Diana Trivia), y su evolución se palpa en el paso de deidad telúrica a heroína legendaria.

Su ausencia en la obra de Homero ha generado controversias. Algunos autores estiman que las expurgaciones y supresiones de la obra homérica, en aras de una tendencia humanizadora, modificaron episodios relativos a acciones y rituales crueles. Para el escritor francés Jean Racine la leyenda fue desconocida por Homero, o por lo menos le otorgó escaso valor.<sup>40</sup> La mención en la Iliada de la princesa Ifianasa ha dado pie también para darle el sello de sinónimo de Ifigenia. El poeta y filósofo epicúreo latino Lucrecio -admirador de los dioses griegos, "aunque sabe que no tienen ninguna relación con nuestro mundo"- conserva el nombre de Ifianasa para referirse a la doncella sacrificada en Aulide.<sup>41</sup>

En los Cantos cíclicos (reconocidos también con el nombre de Cipria o Cipriada)<sup>42</sup>, sobre el ciclo troyano, Ifigenia aparece por primera vez en la literatura, en sentido estricto. El breve pasaje en que se alude a ella -la segunda reunión del ejército

aqueo en Aulide- presenta el motivo del sacrificio de la joven Ifigenia signado por el concepto clásico de hybris, esa ceguera enviada por los dioses para precipitar la ruina de los humanos; la sustitución de la muchacha por una osa y los detalles de su inmolación manifiestan un tinte de narración culta.

En Agamemnon de Esquilo, percibimos el rencor de la diosa Artemisa para con los Atridas. Un poder superior se revela con toda la plenitud de su fuerza en la violencia de la tempestad que confiere a la escena una intensidad dramática. El coro entra cantando en la casa de Atreo, la larga ausencia de su señor, y en especial un episodio de la expedición hacia Troya: cuando la escuadra griega fue retenida por vientos contrarios en Aulide, Agamemnon, jefe del ejército, sacrificó a su propia hija Ifigenia para obtener vientos propicios:

Atrevióse, pues, a ser el sacrificador de su hija en favor de una guerra que iba a vengar la afrenta de una mujer, y por primera víctima propiciatoria de la armada. Llevados por el ansia de pelea, en nada tuvieron los caudillos ni la florida juventud de la doncella, ni las súplicas y clamores con que llamaba a su padre. Él mismo, hecha ya la plegaria a los dioses, manda a los ministros del sacrificio que la levanten, a manera de una cabra, sobre el altar, bien envuelta en sus vestiduras y con el rostro mirando al cielo; y que con los apretados nudos de una mordaza, detengan en los hermosos labios de la víctima la maldición que va a lanzar contra los suyos.<sup>43</sup>

La víctima, aquí amordazada, no tanto para callar sus cla

mores, como para evitar dentro del orden moral que, en último momento, pueda maldecir a los de su casa, nos da el primer indicio del tratamiento de Esquilo sobre la historia de Agamemnon. En apariencia, hay una maldición sobre esta casa; desconocemos la causa de la ira de Artemisa, pero, en cierto sentido, todos los personajes están sentenciados por el hado; no tienen opción; siguen las sendas que les han sido fijadas. No obstante, se vislumbra una paradoja. Es evidente que Agamemnon, el rey ausente, ha cometido un crimen, y, puesto que después de estas palabras aparece de inmediato la reina Clitemnestra, "nuestra imaginación enlaza la historia de Ifigenia con ella: ella reina y madre, ha sido tristemente injuriada porque su hija ha sido sacrificada con objeto de que la flota pudiera navegar. En este sentido paradójico, el personaje es el destino: todo lo que le ocurra a Agamemnon en este malhadado hogar será por su propia causa".<sup>44</sup>

Todo permite conjeturar que en realidad la doncella pereció. Al sentimiento de lo inevitable, se suma otro elemento en el drama doméstico: la presencia de Casandra, parte del botín de guerra que trae Agamemnon; éste quiere entrar como un dios en su casa y hacer concubina a la consagrada Casandra. Clitemnestra suma ahora los celos a la indignación por el acto contra su hija inmolada; ultrajes que ha de cobrar con el asesinato de su marido. Sin embargo, el drama casero se integra en un orden universal ético. El coro, que inicialmente juzga la inmolación de la doncella como un crimen espantoso, acepta en último término este sacrificio, en cuanto ha sido decretado por la Necesidad.



En Electra de Sófocles, en relación con nuestro tópico, se desarrolla un diálogo violento entre Clitemnestra y su hija Electra sobre el asesinato de Agamemnon. Los hechos se presentan bajo el aspecto de justicia independiente de las viejas formas religiosas, pero Electra se apoya en los decretos de Artemisa y en una nueva idea de lo justo para refutar las palabras de su madre y salir en defensa de las acciones de su padre Agamemnon, argumentando que él fue menos culpable debido a que cumplía designios superiores.<sup>45</sup> En este caso, se capta una evolución hacia un concepto más humano que rechaza la venganza justa como pago correspondiente a un delito.

Y cuando nace la cultura ateniense y comienza la poesía dramática de Esquilo, "Píndaro es...la inmensa luz en quien concluye la cultura eólico-dórica, el más alto espíritu de la lírica griega que después de Hesíodo...constituye la evolución y explicación no sólo de la literatura griega y del desarrollo musical y dancístico de la lírica, sino también del pensamiento y reflexión social, religiosa y filosófica del mundo griego".<sup>46</sup> En la "Oda undécima" de sus Píticas, al hablar de las muertes de Agamemnon y Clitemnestra, recuerda el sacrificio de Ifigenia, mediante una referencia que da la sensación de ser más primitiva que la de Hesíodo. No menciona a Artemisa, y la muerte de la doncella sólo toma el matiz de un crimen gratuito; resalta, en cambio, el carácter atroz en grado sumo de Clitemnestra hacia Agamemnon. Ifigenia pasa por ahí sin pena ni gloria; el poeta reconoce que ha perdido la dirección inicial de su canto.<sup>47</sup>

### 2.3. EURÍPIDES (circa 480 a 406 antes de nuestra era)

El diálogo de los lectores con la obra de Eurípides parece la entrada a una estancia extraña, de donde cada quien sale, habiendo visto lo mismo, con una impresión distinta. A pesar de los múltiples y, a veces, contradictorios juicios, todos están de acuerdo en un punto genérico: la presencia de un elemento que perturba en sus dramas. Puestos en el atrio, los críticos de su obra, nos entregan una colección de personajes opuestos y reconciliables. Eurípides es racionalista; no, irracionalista;<sup>48</sup> es un dramaturgo al que le causan horror las antiguas leyendas nacidas del culto primitivo -sólo las trataba para vengarse de los temas que le imponían contra su voluntad la tradición de la escena trágica-; no, las emplea con la misma libertad que Shakespeare usa después las crónicas e igual que Esquilo y Sófocles extrae el material primero de sus obras no tanto del mito, sino más bien de sus luchas con los problemas propios de su momento.<sup>49</sup> Quienes reconocen transformaciones en sus dramas, han distinguido dos etapas principales: la etapa de la pasión o el sentimiento y la de la ironía, despecho, creciente amargura y crítica del mito.<sup>50</sup> Otros, vertiendo en el caldero elementos disímiles, afirman que su valor estriba justamente en la tensión de elementos contrarios.

Aristófanes vilipendia su nombre. En Las ranas privilegia a Esquilo y le endosa a Eurípides haberle dado muerte a la tragedia. Por supuesto, la frase fuera de su contexto dice más de lo que Aristófanes quería decir; su crítica tomada al pie de la letra se convirtió en lugar común para la crítica posterior. Las burlas veras del comediógrafo que nos hace soltar la carcajada, también nos remite a pensar en su agudeza de penetración en los dramas del -dicho con terrones de sal o con tragos de ambrosía- ya: "Voltaire griego".<sup>52</sup> Pero la perezosa repetición de juicios tiene su cómodo lugar en los estudios literarios. Nada qué hacer. Más acerba es la crítica de Nietzsche. Además de apoyarse en Aristófanes, atacaba la obra de Eurípides por efecto de una concepción personal en torno a los orígenes y evolución del espíritu trágico. A la luz de esta concepción, Eurípides surge ante Nietzsche como el hombre que racionaliza el mito trágico, haciéndolo ya plenamente inteligible para la conciencia del espectador; le re-crimina traducir al lenguaje de la tragedia los axiomas morales socráticos, sobre todo aquel que reza: "Todo debe ser consciente para ser bello".<sup>53</sup> La dureza inaudita de Nietzsche contra Eurípides, condensada en los adjetivos "falsificador", "sacrílego", "socrático", tiene sus sedimentos:

Eurípides, en opinión de Nietzsche, rechaza por complacencia el elemento dionisiaco original de la tragedia antigua, y no lo sustituye siquiera por el otro impulso artístico, el apolíneo, que recubría el drama griego de un puro sueño de objetivación irreal y sobrenatural para la percepción de nuestros ojos. No; ni siquiera esto. Porque la tendencia antidionisiaca de Eurípides no tiene

nada de apolínea; es, en su fondo, humana y virtuosa, racionalista crítica, socrática; en todo, falta de poesía y vigor trágicos, por cuanto los elementos motivos de su arte aparecen por entero naturalizados, medidos por patrones cognoscitivos, regulados, metódicos.<sup>54</sup>

Es comprensible la actitud de Nietzsche, además porque no maneja conceptos, sino juicios, es decir, decisiones. Sin sabor a denuncia ha dicho Allardyce Nicoll: "Si Sófocles se muestra emparentado con Shakespeare, Eurípides nos recuerda frecuentemente a Bernard Shaw"<sup>55</sup>. A Bernard Shaw y a Emile Zola ha de completar Werner Jaeger.<sup>56</sup>

Eurípides parece haberse dirigido a la juventud intelectual de su tiempo (siglo V), momento invadido por los aires del escepticismo. Para él, los dioses de otrora ya no eran fuerzas temibles; lo heroico se reducía a los términos de la vida común de todos los días; se esforzó en hacer reales y ordinarios los caracteres con el fin de utilizarlos para filosofar sobre los acontecimientos. Este acercamiento de Eurípides a los hombres, patente en su teatro, lo distingue, en efecto, del teatro de Esquilo y de Sófocles. Albin Lesky señala: "Los hombres, con sus miserias y sus temores, sus esperanzas y sus proyectos, ocupan el centro de la obra".<sup>57</sup> Paralelamente a este acercamiento al hombre, hay -de modo parcial- un alejamiento de las tradiciones religiosas; plantea los asuntos dramáticos desde el punto de vista del individuo, no desde el punto de vista de un dios que actúe fuera de

él, o prescindiendo del dios, pero siempre a distancia del alma del personaje.

En sus dramas, lo hemos anotado ya, el coro reduce su participación, hasta el grado de no ser más que un grupo separado de cantantes entregado a la presentación de odas ligeramente relacionadas con el tema central, en lugar de constituir una acción mutua con los caracteres presentados.<sup>58</sup> Dada su actitud individualista -más suavemente, su humanismo existencial- en la estructura dramática se vio compelido a introducir al inicio de sus piezas, un amplio trozo explicativo destinado a proporcionar al auditorio la información esencial para comprender su punto de vista; de aquí ha de evolucionar el característico prólogo de Eurípides, en el que un personaje hace las veces de portavoz del poeta: "Si Eurípides hubiera vivido en una época posterior, habría escrito prefacios".<sup>59</sup> Si este recurso era necesario al principio del drama, también el final del mismo requería un artificio semejante. Sus tramas, complicadas por la variedad de incidentes, verdadero embrollo de la historia, nos conduce a cavilar en qué difícil y aceptable solución ha de concluir. ¿Resultado? Echar mano del deus ex machina:

La máquina en cuestión -nos refresca A. Nicoll- era un artilugio teatral introducido hacia finales del siglo V, mediante la cual una deidad podía ser bajada desde el tejado de las edificaciones del escenario. Como Eurípides empleó frecuentemente este artificio para encubrir el final ilógico de sus dramas -anunciando el dios sus mandatos divinos a los personajes de abajo- la

frase sobre el deus ex machina adquirió el sentido figurado que tiene hoy día. Aún después de morir los dioses se ha mantenido la práctica de Esquilo.<sup>60</sup> -

Pero también es verosímil que Eurípides haya querido dejar a salvo de los conflictos una idea más pura de lo divino.

### 2.3.1. IFIGENIA EN AULIDE

Aunque cronológicamente es posterior a Ifigenia en Táuride, ésta le antecede en cuanto al tema. Desconocida la fecha de su escritura, sólo sabemos de su representación póstuma en el año 405 a.C. La obra pudo haber quedado inconclusa: a) debido a la muerte del poeta, pues pertenece a la última etapa de su vida, la etapa macedónica del poeta provocada, ya sea por la cadena de desilusiones y disgustos que le acompañaron en Atenas, ya sea por la complacencia con que recibió la invitación de Arquelao, rey de Macedonia que le ofreció albergue en Pella, donde pasó sus últimos días;<sup>61</sup> b) por abandono intencional del tema por parte del poeta; para su puesta en escena, alguien -su hijo, si reconocemos la afirmación de Aristófanes-<sup>62</sup> lo retocó y añadió el final. Un cuadro sobre los ingredientes del drama lo da G. Murray, lo que posibilita considerarlo drama de transición:

Eurípides funde aquí dos tendencias: por una parte, se entrega a las libertades métricas, el realismo en el carácter de los personajes, la variedad y las aventuras en el desarrollo de la his

toria; por otra, mantiene con rigor el antiguo carácter formal y musical de los viejos ritos dionisiacos, empleando abundantemente las convenciones del Prólogo, la Epifanía, la dicción trágica tradicional y, sobre todo, la función del Coro. La Nueva Comedia ya había prescindido del Coro, acercaba el estilo o dicción al coloquio real, rompía las sólidas formas de antaño y se gozaba en la variedad de aventuras románticas.<sup>63</sup>

Impedidos para sopesar la libertad métrica, reste afirmar que respecto a la dicción, Aristófanes en Las ranas advertía el contraste entre la dicción esquiliana y la elocuencia -o grandilocuencia- de Eurípides.<sup>64</sup> A través del lenguaje transforma los cánones tradicionales, al igualar en su humanidad común a reyes y esclavos, amas y nodrizas, y fundando las diferencias en las cualidades de sus caracteres.

#### 2.3.1.1. FÁBULA (o argumento)

Calma. En los minutos que preceden a la hora del alba, no se oye ni el canto de un pájaro, toda la naturaleza duerme, hasta las aguas del tempestuoso Euripo<sup>65</sup> guardan silencio. En la escena, una suntuosa tienda de campaña en primer plano; otras tiendas -envueltas en la oscuridad de la noche- se divisan al fondo. Agamemnon sale de su tienda, en la mano trae unas tablillas y, hablando consigo mismo, pronuncia el prólogo de la tragedia.

Por boca de Agamemnon, conocemos las razones y circunstancias que impulsaron a los griegos a emprender la expedición con

tra Troya. Para ello, se remonta a los momentos previos a las nupcias de Helena, cuando sus pretendientes, por ardid de su padre Tíndaro, se comprometieron a defender a quien resultase elegido por ella. Concorre, entonces, el recuerdo del juicio de las diosas, los amores de Paris y Helena y, finalmente, el rapto de ésta, que movió a su esposo elegido, Menelao, a recorrer toda Grecia para recordar a los nobles el antiguo juramento prestado a Tíndaro. Así se reunió el ejército, que eligió general a Agamemnon por respeto hacia el ofendido Menelao. Ahora, camino a Troya, se hallan detenidos en Aulide,<sup>66</sup> sin posibilidad de proseguir la navegación. El adivino Calcas ha revelado a Agamemnon, a Ulises y a Menelao que sólo soplarían vientos favorables si sacrificaban a Ifigenia, hija de Agamemnon y Clitemnestra, en honor de la diosa Artemisa. Agamemnon se negó primero a sacrificar a su hija, pero su hermano insistió con tantas razones que al fin consintió tal atrocidad. Y con este motivo escribió a su esposa Clitemnestra para que le enviase a su hija, con el pretexto de casarla con Aquiles. Pero ahora, ha cambiado de parecer y ha decidido enviarle otra carta, revocando la orden anterior.

Sale, pues, de su tienda para despertar a su anciano esclavo -criado que Tíndaro dio en dote a Clitemnestra- y confiarle el secreto; el anciano acude pronto y, adivinando la lucha interior que ha librado Agamemnon, le pide que confíe su secreto.



Agamemnon le informa el contenido de la carta, por la cual encarga a su esposa que no envíe a su hija a Aulide. El matrimonio de la muchacha se celebrará en otra ocasión. El anciano le hace reparar en el disgusto o, aún más, en la cólera de Aquiles. El rey lo tranquiliza, revelándole que el nombre de Aquiles sólo ha sido utilizado para engañar a Clitemnestra y que esta patraña ni el mismo Aquiles la sabe. El anciano le reconviene por aquel juego peligroso. El rey confiesa su ceguera y urge al anciano para que se ponga en camino y entregue la carta a Clitemnestra.

El coro, formado por muchachas de Calcis, en un hermoso canto lírico, imagina que ha cruzado desde su ciudad las corrientes del Euripo. Expresa los vagos rumores que ha oído sobre Paris y Helena, sobre la congregación de naves de los aqueos (estos, de griegos), reunidas para castigar a Paris por el rapto de Helena; muestra curiosidad femenina por presenciar aquel espectáculo de la flota de mil naves, de ver al rubio Menelao, el esposo agraviado y a los nobles que le acompañan, pasando revista a la flor y nata que viaja en la expedición. La fama de los amores y del rapto de Helena, velozmente extendidos por toda Grecia, han removido el corazón de las mujeres.

Si Agamemnon había aprovechado la oscuridad de la noche para guardar mejor su secreto, Menelao velaba también, sospechando volubilidad en su hermano. Le fue fácil sorprender al

mensajero cuando partía hacia Argos. Entre ambos tiene lugar un forcejeo violento; Menelao, al fin, le arrebató al anciano la carta. A los gritos, sale Agamemnon de su tienda y presencia el final de la escena. Se desencadenan reproches y amenazas mutuas entre los dos hermanos. En respuesta a los insultos de su hermano, Menelao lo acusa de las artimañas de que se ha valido para obtener el mando supremo. Por boca de Menelao, surge un retrato tipificado del demagogo a través de las cualidades de Agamemnon. Como demagogo, el Atrida fingía no desear el mando, estrechaba la mano de todos los ciudadanos, aparentaba escuchar a todos; pero, una vez alcanzado su propósito, se hacía inabordable y ya no era tan amigo de sus amigos. Y este político astuto cuando ve sus prerrogativas en peligro, es capaz de sacrificar a uno de sus seres más queridos; temiendo perder el mando supremo del ejército, Agamemnon prometió sacrificar a su hija Ifigenia.

Tras la esgrima de reproches, Menelao lamenta la desventura de Grecia, que va a quedar privada de la gloria del triunfo por culpa de Agamemnon y de su hija, alegando razones de índole patriótica, en lugar de su deseo personal de recobrar a la voluptuosa Helena. Y esto lo sabe bien Agamemnon, quien le echa en cara a su vez a su hermano su desmedida pasión por Helena, y los juramentos arrancados dolorosamente por Tindaro a los pretendientes de su hija. Menelao, al ver que no puede contar con la ayuda de su hermano, amenaza con recurrir a otros medios.

Pero entra en ese momento un mensajero para anunciar a Agamemnón la llegada de su esposa y de sus hijos Orestes e Ifigenia. Estamos, pues, ante el nudo propiamente dicho de la acción. El anuncio es duro golpe para Agamemnón, que no sabe ya qué partido tomar. ¿Cómo recibir y saludar a su mujer, y a Ifigenia, la novia ilusionada a quien su padre va a desposar con su muerte? Ante el abatimiento de Agamemnón, Menelao simula una compasión infinita hacia el hermano y, haciendo suyo el argumento anterior de Agamemnón, propugna la disolución del ejército y el abandono de la empresa contra Troya. ¡Tanto puede el amor fraterno! El inconsolable Agamemnón le da las gracias; pero no. El destino -según él- lo obliga a consumir la inmolación de su hija. No hay posibilidad de devolver a Ifigenia a Argos por que Calcas revelaría el oráculo al ejército, y Ulises, el pérfido demagogo, concitaría a la chusma contra él, que así correría el riesgo de sufrir mayores males.

El coro introduce un remanso; celebra en su canto los amores tranquilos, solicitando a Afrodita que aleje de ellas las pasiones tumultuosas. Exaltan, asimismo, la educación como medio para alcanzar la virtud y evitar los excesos del amor, como los cometidos por Paris y Helena.

Un grupo de argivos (=griegos) ensalza la alta alcurnia de Clitemnestra e Ifigenia cuando éstas aparecen en escena.

Clitemnestra proclama la felicidad del próximo himeneo de su hija. Pero ya se acerca Agamemnon. Ifigenia, llena de alegría, corre a abrazar a su padre. Las expresiones cariñosas de la muchacha, desconocedora del trágico fin que le espera, contrastan con las respuestas tristes, lentas y ambiguas de su padre. Agamemnon le habla de un largo viaje y de un sacrificio que ella misma presenciara; la despide, ordenándole pasar al interior de la tienda; se disculpa con Clitemnestra por el dolor que le produce la pérdida de su hija que va a entregar a Aquiles. Ella también comparte ese dolor, pero cree que con el tiempo se le pasará. Ahora desea Clitemnestra detalles sobre el linaje y la patria de Aquiles, su futuro yerno. A todas las preguntas, la siguen respuestas sensatas y prometedoras; total, buen partido. Pero pronto surge una discusión. Agamemnon ordena a su mujer que se vaya a Argos a cuidar a las otras muchachas; Clitemnestra se niega; los preparativos del festín son incumbencia de la madre. Clitemnestra entra en la tienda, Agamemnon se lamenta de su derrota.

Pausa del coro en que se preludia la destrucción de Troya. Cuando la intriga va declinando, pues todo hace pensar en el inevitable sacrificio, la obra se refuerza por otro rumbo, con la aparición de Aquiles. El encuentro de Aquiles con Clitemnestra es casual; ella, con inusitada familiaridad trata a su futuro yerno; él, autocalificado como varón irresistible, se asom

bra y la repele, no vaya a suceder que Agamemnon y el ejército echen a andar rumores infundados. Pero la intervención del anciano mensajero aclara el enredo; las pretendidas nupcias de Aquiles con Ifigenia han sido un pretexto para llevar a Ifigenia a Aulide. Si en la segunda escena -la llegada de la madre y su hija- estaba impregnada de una ironía, cuya gradación transitaba desde lo más amargo hasta rozar con lo cómico-, en ésta, la escena tercera, no está menos condimentada de comicidad por los comportamientos de Clitemnestra y de Aquiles.

El pundonoroso Aquiles se muestra irritado contra Agamemnon por haberse valido de su nombre para este engaño. Clitemnestra, abandonando su altivez, le pide que salve a su infortunada hija. Él, haciendo gala de la educación que recibió de Quirón, le promete salvarla. No sería hijo de una diosa, si consintiera tal sacrificio. Y de todo esto el culpable es Calcas... Se arremete contra toda la superstición adivinatoria.

Sin dar motivos de murmuración -condición de Aquiles- deben urdir un plan. Primero, tratar de persuadir a Agamemnon; si este medio falla, él -Aquiles- estará al lado de la doncella para alejarla de la desgracia. El coro evoca las glorias de Aquiles y su linaje; para Ifigenia no ve más que una corona sobre la cabeza, antes que ensangrienten su virginal garganta.

Clitemnestra sale de la tienda, donde queda llorando su hija, conocedora de la suerte que le espera. Llega Agamemnon y, creyendo que aún se ignoran sus propósitos, busca a su hija y simula quererla acompañar hasta el altar donde se celebrarán los sacrificios preliminares del matrimonio. Clitemnestra se encara con su esposo y lo desenmascara. Llegada a una situación un tanto melodramática (en su acepción moderna). El tono cambia y sube con las protestas airadas de Clitemnestra al referirse a la condición sine qua non para la victoria de los griegos: ofrecer a su hija al altar de Artemisa. Reproches, reflexiones, argumentos fundados en la restrospección de linajes, disquisiciones sobre lo justo y lo injusto; en fin, alegato sofista, que va proyectando la implícita venganza de Clitemnestra contra su marido. Ifigenia, anegada en llanto, suplica a su padre que no la mate; incluso el niño de brazos -Orestes- aparece en papel de suplicante. Agamemnon no tiene otra salida más que confesar. Su respuesta fría y pragmática deja a plena luz su patriotismo postizo. Sacrificar a su hija aparece como poco convincente si se liga a su deber de rey; el pretexto de la inmolación devela su propia debilidad; ha vaciado a la justicia de contenidos éticos en favor de sus intereses personales. Delante tenemos al común político oportunista, no al príncipe de hombres del ciclo épico.

Entonces un aria canta el infortunio de Ifigenia. Un gru

po de hombres se acerca, entre ellos está Aquiles, que informa a Clitemnestra sobre el mal giro que ha tomado el asunto. Él mismo ha corrido el peligro de morir a pedradas, pues sus tropas se le rebelaron, al manifestar que jamás se mataría a la mujer destinada a ser su esposa. No obstante, está allí con aquellos hombres para defenderlas. Ulises vendrá para llevarse a Ifigenia, pero Clitemnestra no debe dejar que se la arrebatén. Ulises sale pintado de los parlamentos con las más negras tintas.

La densa y negra nube que debía descargar en una tormenta de feroces luchas y de muertes no se cierne sobre la escena. El desenlace que propone el autor es sencillo. Ifigenia, que está viendo el peligro que corren sus padres, Orestes, Aquiles (que ha ganado su corazón), y que está expuesta a ser afrentosamente arrastrada de los cabellos por las manos de Ulises, decide de pronto en heroica renuncia ofrecerse espontáneamente para sufrir una muerte gloriosa. Los griegos le deberán su triunfo sobre los troyanos; ella será quien vengue el rapto de Helena. Su gloria será imperecedera. Aquiles queda asombrado por el gesto de la muchacha, y está dispuesto a todo con tal de salvarla. Por si acaso ella se arrepiente de su decisión, él se apostará cerca del ara para impedir su muerte. En la escena de despedida entre Ifigenia y su madre, la hija le aconseja que no aborrezca a su padre, pues la entrega contra su voluntad. No permite que Clitemnestra la acompañe a la pradera de Artemisa. Acto seguido ordena al coro entonar un presagio de victoria, y

proclamándose destructora de Ilión (=Troya), pide una corona para ceñir sus sienes y una danza en torno al templo de Artemisa. Ifigenia se despide de la luz y, entre aclamaciones del coro -compuestas por expresiones y pensamientos del aria de Ifigénia e invocaciones a la diosa-, sale para el lugar del sacrificio.

El informe del mensajero (versos intercalados como interpolación posterior al original) refiere lo que no podía representarse en la escena: la llegada de Ifigenia al lugar del sacrificio; la sustitución en el momento de la inmolación de la doncella por una cierva. Así, Ifigenia, que ha logrado la gloria en toda Grecia, figura ya entre los dioses. Finalmente, interviene Agamemnon, quien invita a su esposa a regocijarse por el alto destino de la hija, y le dice adiós porque el ejército se prepara para hacerse a la vela. Por fin hay vientos propicios.

A pesar de la diversidad de incidentes, Eurípides centra su interés, en esta obra, menos en la trama; más en los caracteres: "Mientras en dramas anteriores centraba la atención sobre un grupo de personajes principales, aquí describe la interacción de las personalidades humanas", afirma Allardyce Nicoll.<sup>67</sup>

Ifigenia procede de linaje maldito -la criminal raza tántalida-, cuya línea es: Zeus - Tántalo - Pélope - Atreo - Aga



memnón.<sup>68</sup> El pecado por el cual se continúa propagando la maldición es el error o desmesura (hybris) de los héroes al querer medirse con la misma vara con que lo hacen los dioses. El asunto, en este caso, sin duda tomado de la Cipriada, ilustra:

Mientras la flota griega se reunía en Áulide, Agamemnón, entre gándose al ejercicio de la caza, mató a una cierva y se jactó de vencer en destreza a la misma Artemisa. Irritada, la diosa impidió la salida de las naves suscitando vientos contrarios.<sup>69</sup>

Causa que después ampliará Eurípides en Ifigenia en Táuride. La casa de los Atridas, signada por la execración, incluye a Agamemnón, con tres antepasados inmediatos, que en la línea genealógica muestra a

...su padre Atreo, su abuelo Pélope y su bisabuelo Tántalo... fueron criminales. Atreo, para vengarse de su hermano Tiestes, mató a los hijos de éste y se los dio a comer en un banquete. Pélope, para conquistar la mano de Hipodamía en unas carreras, sobornó al cochero Enómao, padre de Hipodamía, para que volcara su carro, y Enómao murió despedazado; después precipitó al mar a su cómplice, que se llamaba Mítilo. [Éste es quien maldice la descendencia de Pélope]...Tántalo, el del horrible castigo en el Infierno, mató a su hijo Pélope y lo hizo servir en un banquete a los dioses (Si Pélope pudo luego hacer sus fechorías, fue porque Júpiter [=Zeus] le restauró la vida).<sup>70</sup>

### 2.3.1.2. CARACTERES

En Ifigenia en Áulide confluyen los ingredientes personales de los dramas de Eurípides; ahí se resumen y expresan los caracteres contrapuestos de sus sujetos trágicos. Agamemnon, doblez y engaño; Menelao, afectación insincera; Clitemnestra, frialdad y desamor; Aquiles, vanidad jactanciosa. Pero los caracteres aparecen destacados en la protagonista Ifigenia, víctima "feliz" de su propio sacrificio. Antes de enfocarla, demos el rodeo necesario.

En la primera escena, cimentada en los complicados procesos mentales de Agamemnon y en el violento altercado entre los hermanos, se exhiben los caracteres de éstos en su plena humanidad. Se expone a Menelao en calidad de rufián brutal y egoísta, con una desmesura afín a su ambición; ser apto para la argumentación que hace gala de métodos sofisticados con el propósito de refrendar su sentido pragmático: "Tu carácter es mudable, ahora piensas una cosa, antes pensabas otra, y dentro de poco pensarás otra diferente", le dice a su hermano.<sup>71</sup> No menos ambicioso es Agamemnon. Con un pedestal carcomido, se manifiesta bondadoso (sufre, se lamenta), pero es débil; transige con todos, teme perder su puesto obtenido a costa de la compra de voluntades y no por méritos propios; inclinado siempre a quedarse con lo conseguido por los esfuerzos ajenos. Difícil plantear un choque entre su amor paternal y los actos que

le impone el deber patriótico. Con transparencia, estos políticos descompuestos, en su diálogo -que desborda el simple pleito doméstico-<sup>72</sup> disertan con cinismo sobre el deber, el patriotismo y la religión. La acusación certera que se destila en el texto cobija a quienes, igual a un Agamemnon y a un Menelao, actúan como oportunistas e ineptos. En palabras que conservan actualidad, Menelao declara:

Y como tú hay muchos. Si llegan a tener un cargo público, al principio se muestran muy diligentes y luego retroceden vergonzosamente. Y lo hacen por temor a lo que digan los demás o más bien porque son impotentes para hacer el bien a la ciudad que les ha confiado una alta misión.<sup>73</sup>

Clitemnestra, a su debido turno, suma a su amor maternal, rencores de hechos pasados. Si en dramas anteriores, con Esquilo y Sófocles, figuraba el germen de una relación no armónica entre Agamemnon y Clitemnestra, ahora en Eurípides ella descorre el velo y desata el torrente por su herida que aún no ha sanado. La visión del corazón femenino, descubierto con intensidad, adquiere el ímpetu para hablar sin enigmas:

Te casaste mal conmigo..., raptándome a la fuerza, después de matar a mi primer marido, Tántalo,<sup>74</sup> y a mi tierno hijo... me lo arrebataste violentamente de mi pecho, y lo estrellaste contra el suelo... Mis hermanos los Dióscuros<sup>75</sup> te declararon la guerra..., pero mi padre Tíndaro, te salvó, compadecido de tus súplicas, y entonces conseguiste mi mano... Me resigné a ser tuya.<sup>76</sup>

Mientras Clitemnestra se muestra de una sola pieza, Aquiles desen-

tóna en relación con la imagen que de él sé ha forjado. Su valentía y promesas se reducen a palabras vanas; son una declaración puramente verbal que no revelan la autenticidad de los pergaminos que lo respaldan. Prudencia y valor son palabras huecas que se truecan por sus antónimas. Estas presencias, una vez mayúsculas en la tragedia clásica, merodean e inspiran personajes de la Nueva Comedia. Tal operación no significa el detrimento de la composición de la obra; hay consistencia, deliberada o no, que le da su matiz de singularidad.

En retorno al motivo central, el sacrificio de la doncella, apartemos, ante todo, la imagen de la inmolación con las asociaciones temáticas plurales en otras tradiciones. Alfonso Reyes recuerda la semejanza temática de la obra de Eurípides con el sacrificio de Isaac. La comparación es muy parcial.<sup>77</sup> Igual se podría rememorar el pasaje del Antiguo Testamento, en que Jefté, para libertar a los israelitas de los amonitas, sacrifica a su hija.<sup>78</sup> Pero en estos casos funciona el pacto con Jehová mediante el cumplimiento de la "Palabra" sagrada; la actuación obedece conforme al voto concertado. Además, la tragedia clásica es ajena al sentido judaico del mundo; "donde hay compensación hay justicia -apuntala G. Steiner-...Esta exigencia de justicia es el orgullo y la carga de la tradición judaica...Jehová es justo, hasta en su furia".<sup>79</sup> Los procesos de confluencia y sedimentos entre las dos visiones del mundo son harina para estudiar en otro costal. Una vez

reubicados, prosigamos.

Al tratar el desdoblamiento psicológico de Ifigenia, Eurípides penetra con habilidad las fibras íntimas del personaje. El dogmático Aristóteles,<sup>80</sup> veía una inconsistencia o, mejor todavía, una franca contradicción entre la inicial Ifigenia suplicante -la que ama la vida y le horroriza la muerte; la que trata de lograr la revocación de los oráculos y expresa injusticia- que declara: "mejor es vivir en ignominia que morir con honor", y la Ifigenia que luego rechaza toda debilidad y no quiere lágrimas ni signos exteriores que deploren su sacrificio, la que se despide de Aquiles diciendo: "No quiero que mueras por mí, ni que nadie muera por tu mano". Tampoco nos adherimos a una extenuante meditación sobre asomos, en esta actitud de la heroína, de misoginia por parte de Eurípides.<sup>81</sup>

Cierto que con su entrega "voluntaria" al sacrificio le otorga libertad a Grecia; no menos válido es pensar que con este acto hace caer por su base toda conciencia de culpabilidad ajena a ella -Agamemnon queda así descargado de su falta-, y que la causa inicial de los Atridas se desvanece por su obra espontánea; pero también es indudable que un resquicio, no privativo de Ifigenia, surge. María Rosa Lida ha hecho notar que en el variado escenario de la historia griega, "la avidez de fama se destaca como un rasgo constante".<sup>82</sup> A un lector moderno le puede, en verdad, parecer chocante el

ansia de gloria mostrada por las abnegadas heroínas de Eurípides:

..., prontas a sacrificarse por la familia, la ciudad o la nación, porque reconocen tal valor a la gloria que su sacrificio apenas puede juzgarse desinteresado. Así lo da a entender Ifigenia, que ha resuelto morir, pero sólo gloriosamente, pues siente clavadas en sí las miradas de todos los griegos..., que se declara glorificación de su madre...y luz de Grecia..., y que tras pesar muy razonablemente las causas a morir exclama (1937 y sigs.):

Doy mi cuerpo a Grecia. Sacrificadme, arrasad a Troya, pues, por larga edad esto será mi monumento, esto mis hijos, mis bodas y mi gloria.<sup>83</sup>

En efecto, esa recompensa de excelencia civil o militar que otorga la gloria, constituye una nota importante de la cultura griega; importante, mas no exclusiva, pues Ifigenia no es tan desinteresada en su lección, si la vemos más allá de la fama perseguida. Un primer movimiento la muestra un personaje activo, en oposición al rasgo pasivo, contemplador con que aparece en el Agamemnon de Esquilo (v. 229 y ss). En Eurípides, el coro resalta lo injusto del hecho, la inocencia de la víctima -no los delitos de Agamemnon y de Menelao-. Y si dijimos lección, es porque, al lado de la fama de Ifigenia, cuyas pasiones ha aquietado y dulcificado el autor, se advierte la lección de concordia, de paz; no pertenece al molde estilizado de otras víctimas que el mismo autor presenta en dramas anteriores (Heráclidas, Las Fenicias).

Es verosímil, y no una comprobación, al ojear el motor biográfico del dramaturgo griego, que esa misma paz o felicidad (no la fama) la deseara para sí y para su tierra natal, expresándolo desde el destierro. Un sereno pensamiento lo atraviesa; el remate de la obra lo deja entrever en el augurio feliz que Agamemnon comunica a su esposa en nombre precisamente del destino de fama para su hija. La fama es, pues, no un fin, sino un medio para concretar la paz. Una imagen de Eurípides, entregado en la corte macedónica a la redacción de sus últimas tragedias -o testamento del poeta-, la concede R. Goosens:

El alejamiento de Atenas, la presencia en un región semisalvaje, tan nueva para él y tan llena de promesas, ejercieron como es natural, la mejor influencia sobre su talento. Sus últimas obras [p.e. Ifigenia en Aulide, Las Bacantes] señalan una sorprendente renovación de inspiración. Este sentimiento trágico de la vida, que había visto debilitarse en la litigante Atenas, estalla de nuevo aquí con mucha más fuerza que antes. Lejos de su patria, Eurípides podía ahora desinteresarse de la guerra y de la política, y retornar al espíritu de esa libre poesía que había practicado antes del asalto a Platea, antes de la derrota de Mitilene, antes del castigo de Melos. Lejos de los filósofos, podía desprenderse un poco de la sutileza racionalista que tanto perjudicó a su arte.<sup>84</sup>

La actitud de Ifigenia subraya, en fuerte contraste, la ambigüedad de la atmósfera moral en que deambulan los caudillos; aquellos que en la obra dicen todo por salvarla, pero que ninguno lleva a cabo por ser moralmente cobardes. La acep

tación del sacrificio, con su estela de fama, la coloca en un plano, no del heroísmo sobrehumano, sí de noble generosidad.

### 2.3.1.3. MITO Y REALIDAD

Dentro de la estructura de Ifigenia en Aulide, tanto el prólogo que expone Agamemnon, como los cantos del coro, se inscriben en el terreno de lo mitológico; su lenguaje actúa en la leyenda anterior. El prólogo, constituido por una genealogía -o teogonía-, coincide en lo fundamental con las versiones precedentes acerca de Leda, Helena, Paris y la expedición a Troya. Por otro lado, se ha reconocido con insistencia, la característica de la participación de los coros de Eurípides. Entregados, como es evidente en el drama que nos ocupa, a entonar brillantes cantos líricos, su lenguaje pocas veces se refiere a las acciones que se desarrollan en la escena. El procedimiento ha prestado suficiente tela para cortar, pues el coro, al hacer su entrada, parece llegado con el pretexto de contar algo, es decir, simular que es coro, ya que opera separado de la pieza dramática con sus disgresiones. Para el lector moderno funciona, de hecho, a guisa de puesta al día (o flash back). Sin embargo, este recurso -otros dirán ornamento-retórico, que no reflexiona sobre moral, religión o política -aspecto asumido por los personajes-, revela, al final, su función.



El sacrificio de la joven evoca y actualiza un suceso primitivo de orden litúrgico. Cuando el coro despide a Ifigenia, y califica a Artemisa de diosa cruenta a quien deleitan los sacrificios humanos, enumera los elementos para un nuevo ritual (el agua lustral, los vasos sagrados, la corona que ciñe la doncella, la invocación a la protectora de Calcis), y realza la cualidad mítica del ambiente donde Ifigenia ha quedado situada. En otras palabras, se trata de la instauración de un nuevo culto, rasgo propio de la tragedia clásica.

Y no el añadido, sino el complemento de lo religioso, lo humano, mana fuerza. Lo humano enraizado en lo patético, en lo cómico, en la incertidumbre. En general, los personajes no creen en Calcas; la nota es de realismo. El énfasis en la culpabilidad de la muerte de Ifigenia está puesto en el adivino, mientras la ira de Artemisa aparece adelgazada. Agamemnón, al dirigirse al anciano esclavo, le manifiesta su incomprensión del rito propiciatorio que Calcas propone; busca, en vano, la causa en algún descuido de los dioses (v. 24). Mayor calibre de desconfianza guía a Clitemnestra, que considera fuera de la época el sacrificio de un ser humano; rito que tilda de inútil, desnaturalizado; ve en los oráculos algo pernicioso. Y, contra ellos, Aquiles es tajante: "Malditos adivinos: aciertan una vez y se engañan cien" (v. 878); timbre que si excluye la veracidad del adivino, incluye -lo marcan Clitemnestra y

Aquiles- a Odiseo (=Ulises), concebido en cuanto prototipo de la astucia y, en este punto, uno de los autores de la ar timaña para la inmolación.

Al lado del tono realista en que se sienta a la tradición de las leyendas, surge con visos de ironía la crítica del mito arcaico.<sup>85</sup> Por ejemplo, la irreverencia con que se alude a las metamorfosis iniciales: " ¡Un cisne -¿podemos creerlo?- fue la figura que tomó Zeus para engendrar en la falaz Leda esos seres infaustos! ¿No es una leyenda que narran las Piérides, necias y vanas para los hombres?" (v. 797); amén de las frecuentes frases "Como cuenta la leyenda argiva", "Según narran los hombres en sus cuentos",...<sup>86</sup>; frases, en verdad, de doble filo.

Eurípides, liberado parcialmente de las trabas mítico-religiosas, torna su drama en material de expresión lírica. Por no haber restringido su esfera de acción, al penetrar en la psicología de sus personajes, y por haberse entregado a un inteligente juego con los mitos, su público contemporáneo, según piensa G. Murray, lo tenía por "insípido", pues lo torturaba con problemas personales; por maligno a causa de que hacía ver verdades que no deseaba ver; por blasfemo y mal intencionado, porque exigía de su naturaleza religiosa y espiritual lo que no podía realizar ni desdeñar. No se sabía si demostraba una imaginación demasiado culta o demasiado realista, excesivamente romántica o prosaica, muy pueril o filosófica.<sup>87</sup>

### 2.3.2. IFIGENIA EN TAURIDE

Por su representación, el drama se ubica hacia 414 a.C. Su semejanza estructural con Helena del mismo autor, conduce a pensar que se trata de dos dramas, de los cuales uno es re fundición del otro, sin que ellos excluyan rasgos innovadores por parte del poeta en lo que atañe a su enfoque del mito tra dicional en una y otra tragedia; las fuentes antes anotadas, Heródoto y los cantos cíclicos, aparecen modificados, gracias a la fusión que le imprime con las leyendas locales y su do- sis de imaginación.

Si manifestamos un paralelo formal de Helena e Ifigenia en Táuride, es porque en ambos dramas el personaje principal es una princesa griega, retenida contra su voluntad en tie- rras lejanas, gobernadas por un rey bárbaro; la función de la protagonista consiste en el sacrificio de extranjeros que llegan a su país. En las dos obras, la princesa desespe- ra por su salvación, imagina muerto un ser querido, pero és te aparece; la pareja se reconoce y traman la huida, posible únicamente a condición de burlar al rey. En ambos casos, la sutileza femenina (inconfundible con indicios de misoginia), logra el propósito; se dirigen con diferentes pretextos a la costa, toman una embarcación, huyen. Descubierta la ar- timaña, el rey irritado por la burla de que ha sido objeto, intenta la captura de los fugitivos; pero un dios se le apa

rece y le ordena deponer su cólera. En ambos dramas, Eurípides prescinde de las resonancias religiosas de los acontecimientos humanos, si bien se trata de establecer una conexión entre la leyenda y el culto real existente en su época. Uno es el culto real de Helena en Lacedemonia; otro, el de Artemisa Taurópola en Hálae y el de Ifigenia en Brauron. De ese correr paralelo entre las dos obras, retengamos a Ifigenia.

#### 2.3.2.1. FÁBULA (o argumento)

La acción se desarrolla en el atrio del templo de Artemisa Taurópola.<sup>88</sup> En el friso del templo se ven clavados cráneos humanos; delante del templo, un ara manchada de sangre. Ifigenia sale del templo. En su prólogo, después de una breve genealogía de los Atridas, refiere cómo llevada al altar en Táuride, a punto de ser sacrificada, Artemisa la sustrajo del golpe del cuchillo, y por los aires la transportó a Táuride, donde reina Toas sobre un pueblo bárbaro. Se la hizo sacerdotisa y sacrificadora de todo extranjero que llega a aquel país. Aunque dedicada a tan sangrienta tarea, manifiesta profundos sentimientos. Evoca su pasado y se lamenta de su presente orfandad y exilio. La noche anterior ha tenido un sueño, que según su interpretación, le revela que su hermano Orestes ha muerto. Llena de dolor, desea ahora hacer libaciones en honor del hermano ausente con la ayuda de las esclavas griegas a su servicio; al no encontrarlas, penetra de nuevo al templo.

Enseguida entran en escena Orestes y Pílates, escudriñan los alrededores, contemplan las cresterías del templo decoradas con despojos de los seres sacrificados. Orestes en su monodía, se pregunta si Apolo, al aconsejarle venir a Táuride, no le ha tendido una trampa, después de haberle ordenado matar a su madre, crimen que ha pagado a alto precio con la persecución de las Furias (o Erinias), y con el destierro de su país. Ahora le ha encomendado robar la efigie de la diosa Artemisa para entregársela a los atenienses, asegurándole que, cumplida la empresa, cesará la maldición que lo aqueja. Orestes pide consejo a Pílates para escalar los muros del templo y examinar su interior. La conciencia del peligro de muerte que corren, si son capturados, y la desconfianza en los designios de Apolo, lo impulsan a abandonar la empresa y a emprender la huida. Pílates lo disuade de su repentina decisión. La noche será propicia para cumplir el plan. Los dos amigos se retiran del lugar en espera de la noche cómplice.

Entra el coro invocando a la diosa. Ifigenia le comunica el sueño. Junto a los preparativos para hacer libaciones a su hermano, lamenta sus males. Primero condenada a la inmolación, luego a sacrificar extranjeros, ahora llora a su difunto hermano. Interrumpe su lamento un pastor, que le anuncia la llegada de dos naufragos y la forma como los apresaron. Uno de ellos sufrió un acceso de demencia: en su delirio se imaginaba acosado por las Furias, que en realidad eran las

reses de los pastores, y entre las cuales causó una gran carnicería. Después de aprehenderlos -refiere el pastor- fueron conducidos ante Toas, quien, a su vez, los envía a la sacerdotisa para que los inmole a la diosa.

Los guardias traen a Orestes y a Pílates ante su presencia. Ifigenia les pide informes acerca de su familia. Orestes se encierra en el más obstinado mutismo. Cuando éste accede a responder, el dúo entre los hermanos se desarrolla en un juego de rica matización psicológica; a las preguntas suceden rápidas respuestas. De la casa de Agamemnon, Orestes sólo se atreve a hablar con palabras veladas. Cuando Ifigenia sabe que su hermano aún vive y el diálogo cobra interés, Eurípides logra -con un giro natural y sin violencia- alejar el posible reconocimiento. Así, Ifigenia manifiesta su deseo de enviar una carta a su hermano; el mensajero de la misma será salvado. La elección recae sobre Orestes, pero rehúsa, y logra que sea Pílates quien cumpla el cometido. Pílates, prudente y precavido, plantea la posibilidad de que en la travesía algo suceda y no pueda cumplir su encargo. Ante la observación razonable, Ifigenia decide expresarle el contenido en forma oral. No bien ha terminado de dárselo, Pílates pone la carta en manos del destinatario, designándolo por su nombre. Júbilo en Orestes; estúpido en Ifigenia, que se resiste a dar crédito a cuanto oye. Pero su hermano le ofrece pruebas y señales de la casa de Argos; al fin, se abrazan.

Llevada a cabo la anagnórisis, se planea la fuga de Táuride. Ella convencerá al rey Toas de que, antes del sacrificio, ella ha de lavar la estatuilla de la diosa en el mar, pues ha sido manchada por la impureza de este par de matricidas. De todo esto persuade al rey con facilidad, así como de que todos los habitantes del país deben permanecer en sus casas, para evitar la contaminación. De esta manera, Ifigenia, Pílates y Orestes encuentran el camino despejado para buscar en la huida su salvación. Al ser informado sobre los acontecimientos, Toas, colérico, ordena a sus súbditos la persecución. Pero al iniciar la marcha, son detenidos por Atenea, quien lo percata de la bondad de la empresa. A Orestes le encomienda erigir un templo donde alojará la imagen sagrada de Artemisa en Hálae (del Ática), donde el epíteto de la diosa (Taurópola) recordará a la de Táuride.

#### 2.3.2.2. CARACTERES

Estamos, pues, frente a un cuento romántico de aventuras con un final feliz; la brumosa atmósfera inicial se yergue hasta el peligro, y desemboca en el "happy end".<sup>89</sup> Del modo en que la ambientación evoluciona, en su relato fantástico, los personajes también van cambiando según las circunstancias; proceso de transformación gradual palpable, básicamente, en Ifigenia y en Orestes.

Ifigenia, mujer de estirpe grande y maldita, se nos aparece en Táuride endurecida por la idea fija de vengarse de quienes estuvieron a punto de consumir su sacrificio en Aulide. Si algunas veces, en su misión de sacerdotisa y sacrificadora en la tierra bárbara, fue compasiva y piadosa para con los extranjeros destinados a la muerte, ahora su clemencia se ha disuelto y, en cambio, concentra en su alma una dureza pétreas. ¡Ah, si Helena, Menelao, Calcas u Odiseo, los culpables de tantas desgracias cayeran en este momento en sus manos! De nada les valdría sus súplicas, como no le valieron a ella en Aulide: "Yo les hubiera procurado aquí otra Aulide" (v. 348 y ss.).

Su trazo vertical no le permite transigir; odia a los griegos. Su rencor sólo anida un afecto inconmensurable por la memoria de su hermano Orestes. Si su hogar griego, su único hogar, fluye con timbre de nostalgia, es a través de la imagen -más bien del nombre- del hermano que cree muerto. Pero la penumbrosa actitud melancólica por el hogar distante, aunque superada por el deseo de venganza, deja latir su necesidad de ternura.<sup>90</sup> Carece de ésta y, en esa medida, es mujer deseante; encarna una posibilidad de liberación, habida cuenta de que su ser no está mancillado por algún crimen deliberado que se le atribuya. Y, en tanto que promesa de libertad, al final pone en movimiento su certera astucia, anulando así los obstáculos para obtener la salvación. La esfera de poder que se le ha asignado -como todo poder, y varian



do levemente aquí palabras de Paul Valéry-, para no perder su atractivo, requiere del abuso del mismo. Ella está preparada para tal efecto. La astucia y también la desconfianza la soporta. En el drama, el abuso de la creencia popular en la interpretación de los sueños y en los oráculos y profecías cobra relieve. Ifigenia, al saber que su hermano aún vive, se pronuncia contra la veracidad de los sueños; Orestes declara que no son menos engañosos los oráculos de los dioses.

También el proceso de transformación figura en Orestes, aunque con otros condimentos. Inicialmente, se muestra temeroso al contemplar el altar de Artemisa con despojos humanos (v. 72 y ss.); lo flecha la indecisión, dependiendo por completo de su amigo Pílates (v. 96 y ss.); propone la fuga sin haber intentado siquiera el robo de la estatuilla de la diosa (v. 102 y ss.). Es su fiel compañero quien le recuerda la disposición del oráculo de Apolo y lo vergonzoso de su actitud: "¿Huir? Ni mencionarlo: no es esa nuestra costumbre" (v. 104 y ss.). Le aconseja refugiarse prudentemente en las cuevas abiertas por el mar, pero jamás retroceder. Cuando Orestes, acosado por las Furias (o Erinias), embiste contra el rebaño, y le sobreviene el ataque de demencia (v. 285 y ss.), es Pílates quien todavía conduce la acción. Sólo al ser capturados, y frente a la decisión definitiva, Orestes despliega otro carácter; revela su razón de ser caudillo y se comprende -como lo apunta Leticia Frego

so- que Píladés sea su seguidor.<sup>91</sup>

Ifigenia, símbolo de liberación en virtud de su inicial inocencia; Orestes, expresión de liberación como resultado del error (el matricidio) y su consiguiente penitencia. La persecución de que es objeto por parte de las Furias -aquellas que de terribles aparecen trocadas en venerandas en la Orestíada<sup>92</sup> y que Alfonso Reyes recuerda como figuras míticas del remordimiento,<sup>93</sup> hacen de Orestes un sujeto agonista, propicio para el efecto de catarsis a través del cual Eurípides penetra en regiones subterráneas del ser humano: el hombre que lleva dentro a su enemigo, la purgación de la culpa con sus efectos y su decantación; en este caso, la genérica culpa o lastres del matricida y su conciencia -aunque asignada- de purgación. El tratamiento de Orestes en el pasaje del delirio, a pesar de rozar lo cómico de su arremetida contra las reses- disminuye el tono humorístico que encontramos, por ejemplo, en la escena del héroe épico Ajax -en la imagen homérica-, donde sí es franca la atmósfera de burla por los ataques y carnicería que Ajax produce, cumpliendo caprichos de Atenea. La parodia, como se sabe, ha de seguir su curso; recuérdese, siglos después, a Don Quijote.

No obstante estar fraguados en una trama de fuga romántica, Ifigenia y Orestes simbolizan la liberación, en un mundo en que, referido a la actualidad, amamos las cadenas (el

eco es de Dostoievski), porque ellas nos evitan la angustia.

Píldes, como pedagogo, es razonador; pone en orden las pasiones, explica, moraliza. Parece un individuo que, antes de cruzar un moderado río, primero reflexiona sobre la naturaleza de las piedras en que ha de pisar. Claro que atraviesa y, lo más importante, ayuda a pasar. Pero, habiendo cruzado, deja en el espectador un aire de raciocinante pedantería a causa de su nueva retórica. Para Alfonso Reyes, al observarlo, se le asemeja un personaje que "nace como educado en las aulas de la filosofía".<sup>94</sup> El perfil -caracterológico, no físico- del rey Toas ("el Poderoso"), por su parte, se compone de retazos desteñidos. Aunque colérico, sobrehumano. La ingenua fe que deposita en Ifigenia no excluye su temperamento irritable. En su zigzag, la única razón para cambiar de parecer, al tratar de capturar a los fugitivos, es la oportuna intervención de la diosa Atenea. No tiene otra salida.

### 2.3.2.3. ESTRUCTURA Y ESTILO

Al considerar el desarrollo de Ifigenia en Táuride, Alfonso Reyes, lo ha imaginado a manera de un ritmo que se asocia con progresivas formas musicales. En tales acotaciones, percibe

...la serenidad inicial, la tensión continuamente en aumento a través de la variación de modos y tonos hasta llegar a la cima; la cuidadosa caída desde la cima hasta la quietud final,

sin descender a lo ridículo y sin la menor ruptura en la continuidad.<sup>95</sup>

El prólogo, a cargo de Ifigenia, presenta los cimientos temáticos (genealogía de la sacerdotisa y motivos provenientes de la mitología) que se han de desarrollar, sobre todo, en los monólogos. Las palabras y acciones de Ifigenia desterrada en tierra inhóspita crean, en efecto, una atmósfera de espera, hasta que sea preciso el clímax. Y un elemento renovado. En Ifigenia en Áulide habíamos indicado, a propósito de su sacrificio, el error de Agamemnon; aquí esa raíz se nutre. En el prólogo, Eurípides hace hablar así a Calcas:

Agamemnon, tus naves no abandonarán este país hasta que Artemisa no reciba el sacrificio de tu hija: lo más hermoso que el año produjese para ti, eso fue lo que en tus votos prometiste un día a la diosa portadora de la luz. Una niña entonces dio a luz...tu esposa Clitemnestra, y a esa niña debes ahora sacrificar. (v. 23 y ss.)

Con esta variante introducida, el poeta suaviza -con un toque de ironía- la leyenda, "como si la diosa por humorada -piensa Eladio Isla- y haciendo un juego de palabras, tomase el voto de Agamemnon al pie de la letra, y para burlarse de tales votos librase luego a la muchacha de tal horror, sustituyéndola por una cierva".<sup>96</sup> El relato que Eurípides recrea, conservando la sencillez de una narración popular, explica que Ifigenia, al enterarse de la muerte del adivino, no culpe a Artemisa por lo que él decretó.

El coro de la obra, por su lado, se mueve en dos planos: el de la realidad y el de la mitología. Sus intervenciones manifiestan el tono lírico, la carga emotiva, y expresan genealogías y leyendas que le imprimen al drama el sustrato de verosimilitud. Frente a los infortunios de la casa de Atreo, reprocha la unión ilícita de Paris, anticipa la caída de Troya, expone la desilusión y la injusticia por la funesta suerte de Ifigenia. Y, con singularidad, crea remansos descriptivos. Una imagen reiterada -además de las bucólicas- es la de las *Simplégadas*,<sup>97</sup> las dos rocas gemelas flotantes que guardan la entrada del Ponto Euxino (el Mar Negro), chocan una contra otra y aplastan cuanto pasa entre ellas. Estas enormes peñas simbolizan la región agreste e inaccesible donde Ifigenia oficia como sacerdotisa cruel de la diosa; son el límite extremo opuesto a las columnas de Heracles; sólo las palomas que portan la ambrosía a Zeus pueden cruzar entre ellas, aunque una es atrapada. Por medio de las referencias a la mitología, Eurípides logra el contraste entre lo conocido y lo extraño, lo remoto y lo doméstico, resaltando la situación de las mujeres griegas que forman el coro y esperan la casual llegada de un navegante que las rescate y las transporte a Grecia (v. 218; 447 y ss.).

Y el mar, con su oleaje de fábulas mitológicas y reales, genera la mayor parte de las odas corales en que la descripción de la gruta donde se pesca la púrpura, o la de los boyeros que lavan a su ganado, o la del zarpar de naves, nos desvían le-

vemente de retrospectivas mitológicas para empaparnos en la musicalidad, escapando del lenguaje sórdido, proveyendo alivio al espectador. Pero no le faltan al coro palabras de asombro al percatarse de la presencia de extranjeros en la costa de Táuride; pronto atribuye la audacia de merodear la región al deseo de lucro de los náufragos. (v. 398 y ss.)

Cuando el coro, cómplice de Ifigenia para su fuga, reconoce su imposibilidad de partir -cosa que desea-, expresa el anhelo de retorno valiéndose de una figura mitológica: el alción (golondrina de mar), "antes la princesa Alcíone, hija de Éolo, que al lanzarse al mar, desesperada por el fatal naufragio de su marido Ceix, fue benigneamente metamorfoseada por los dioses".<sup>98</sup> La alusión al ave, que va a articular varios cantos, sugiere la asociación con la libertad. Pero, mientras este pasaje presenta relación con lo que ocurre en la escena y con la mitología, la última intervención del coro suena, a primera vista, discordante. Se trata de un canto triunfal en honor de Apolo, del que Leticia Fregoso precisa:

Para algunos comentaristas como Décharme, el coro intenta proteger la figura de Ifigenia, cantando algo que no despierte sospechas en caso de presentarse Toas de improviso, en vez de cantar su angustia o esperanza, que sería comprometedor... Para otros, está motivado por las dudas que, respecto del dios, había manifestado Orestes... Este último criterio... parece... fundado, pues es precisamente en este momento, en que la misión encargada por el oráculo va a cumplirse con éxito, cuando es oportuna la oda triunfal del coro.<sup>99</sup>

Con esta glorificación, en consecuencia, se dan por realizados los designios de la divinidad, del modo en que ocurrió en Ifigenia en Aulide; salvo que en ésta contrastaba la realidad de Ifigenia con la de sus sacrificadores; el coro caracterizaba, mediante contrastes, la atmósfera desmoralizadora en que se movían los personajes. En Ifigenia en Táuride, el coro concentra los sentimientos centrales del drama. En verdad que acá los versos finales son desconcertantes por sonar a repetición de fórmula, mas no se vislumbra una riña franca entre mito y realidad, pues en el mundo helénico - y Eurípides lo asimiló a su modo- la mitología está estrechamente ligada a la Naturaleza.

De la manera en que el coro es oportuno, también lo es el recurso del reconocimiento o anagnórisis entre los hermanos, tema básico en el drama. El procedimiento, encomiado por Aristóteles,<sup>100</sup> radica en que se llega a él en razón de las acciones mismas y no por obra de indicios externos o de alguna otra clase. Alfonso Reyes, denomina a este tipo de anagnórisis "de inferencia lógica", con la observación de que Orestes, al revelar su identidad de modo directo, opera con un reconocimiento "de declaración";<sup>101</sup> aspecto que, según él, desvirtúa la anagnórisis. Lo cierto es que la culminación del encuentro propicia sin violencia el vuelco de fortuna de los protagonistas.

Unas palabras sobre el empleo del deus ex machina. A un lector moderno lo puede mover a risa el descenso desde el tejado, de la "máquina" que le presenta al efígie de Atenea para instaurarse en la escena; en suma, algo ridículo, inverosímil, sensacionalista, desilusionante. Este "error", sobrealorado sobre el conjunto de la obra dramática de Eurípides, ha entronizado malos entendidos,<sup>102</sup> para quienes, al valorar su efecto escénico oyen (en su lectura también) solamente un rechinar de tornillos que produce la máquina, atribuible a la posible carencia de aceite (de la "máquina", no del lector o espectador). Pero el procedimiento dramático, en ningún momento ridiculización absurda de la religión popular, funciona en la obra de diversas maneras. Atenea es el deus ex machina que va a favorecer en último momento la huida de los tres fugitivos; asimismo, su intervención permite salvar a las esclavas del coro, quienes habían quedado en una situación bastante comprometida. Pero más que solucionar el conflicto que se les presenta a unos y a otros con Toas, su intervención viene a proclamar nuevos cultos, que han de establecerse en Hálae y en Brauron, para honrar a la diosa Artemisa de Táuride y los ritos conmemorativos en honor de Ifigenia. El mensaje de Atenea es propiciatorio especialmente para Orestes e Ifigenia, pues ambos van a protagonizar la extensión de ritos y fiestas que antes eran patrimonio de la tierra táurica.<sup>103</sup> Sopesemos. Los efectos mágicos y la escenografía modernas fueron inaugurados por Eurípides mediante estos artificios.



#### 2.4. EURÍPIDES: LA DIVERSIDAD DE SU UNIDAD

Ifigenia en Táuride pronto conoció la fama; diversos pasajes de la obra fueron reproducidos en vasos, sarcófagos y pinturas durante la última parte del siglo V antes de nuestra era. A partir de ellos se han hecho deducciones acerca de la impresión que los efectos escénicos de sus obras producían y que, valorados con ojos modernos, se perciben como índices de la creación de una especie de comedia, mitad en serio, mitad en broma.<sup>104</sup> Esquivamos al punto, las consideraciones de Eurípides en cuanto precursor o aliciente de la Nueva Comedia, de la que Menandro ha de ser uno de sus epígonos; el tópico ha sido suficientemente estudiado en otra vertiente. Quedémonos, pues, con un detalle plástico.

En uno de los numerosos vasos pintados en la época, se vislumbra un frontispicio de un templo magnífico, con sus grandes puertas ligeramente entreabiertas. Ifigenia se halla ataviada con vestiduras teatrales finamente bordadas; una sacerdotisa subalterna figura detrás de ella. Ante Ifigenia, Orestes aparece con gesto de desamparo y cubierto de harapos; cerca se ubica Pílates, apoyado en un báculo. Esta escena, pintada, sin duda, por un artista asistente a la representación de la tragedia -expresa Allardyce Nicoll-, manifiesta que "cuando el drama declina, el adorno escénico empieza a florecer...El teatro no puede entretener noblemente el oído si la vista anda distraída".<sup>105</sup>

La observación es pertinente; pero a estas apreciaciones -lo hemos consignado ya- se han sumado revuelos al caracterizar el estilo de Eurípides. Sin insistir con empeño en los juicios sobre el poeta por parte de Aristófanes (el hecho de rebajar la grandeza y dignidad de los personajes); por Aristóteles (su imitación cabal de la vida, concibiéndolo "el más trágico de los poetas"<sup>106</sup>); por Nietzsche (culpándolo por la muerte de la tragedia), la lectura moderna de Werner Jaeger entrega otras luces, recurriendo a la medida en la valoración. Reconoce el alejamiento del mito, emprendido por Eurípides, mediante tres fuerzas modificadoras que pone en acción: a) el realismo burgués, que introduce una inteligencia vulgar, calculadora y disputadora con ánimo de explicar, dudar y moralizar; b) la retórica, que sobrepone el lenguaje coloquial al tono de raigambre poética; y c) la injerencia de la filosofía.<sup>107</sup>

Por mediación de estos aspectos -interpreta Jaeger-, Eurípides logra construir la "tragedia del dolor inocente", es decir, que frente al concepto de culpabilidad despersonalizada, los personajes se sublevan y expresan las injusticias del destino. La perspectiva le posibilita al poeta penetrar la irracionalidad del alma humana, razón por la que se le asignan, además de los epítetos de "poeta de la ilustración griega", "filósofo de la escena", el de "primer psicólogo de la Antigüedad". Calificativos aparte, Jaeger opina que, dentro de las fuerzas que coo-

peñan en la formación de su estilo, existe un desdén por los relatos mitológicos: "Su crítica no sólo alcanza a los dioses sino al mito entero, en tanto que representa para los griegos un mundo de ejemplaridad ideal".<sup>108</sup> Y en otro lugar: "Estas fuerzas penetran el mito y son mortales para él. Deja de ser el cuerpo orgánico del espíritu griego tal como había sido desde su origen, la forma inmortal de todo nuevo contenido".<sup>109</sup>

No obstante, la preocupación marcada del crítico moderno por la presencia de la clase burguesa, limita el alcance de la tragedia griega a un conjunto de leyendas ideales dramatizadas y -lo decimos con Leticia Fregoso- "de donde concluye entre otras cosas que el drama eurípideano es...un entretenimiento iconoclasta...; la Paideia [de Jaeger] entrega una visión unilateral"<sup>110</sup> de esa forma de arte que es la tragedia clásica. Es más higiénico mentalmente, pensar al poeta en calidad de creador de caracteres, cuyo realismo feroz -no burgués- penetra con sensibilidad en la humanidad de sus personajes; sensibilidad fina, esto es, inyectada de acidez que no le es incompatible.

Para Alfonso Reyes, Eurípides, "el maestro de las grandes pasiones", vivió en un momento en que se cernía una nueva visión del mundo, la regida por el espíritu científico, en tanto que -añadamos- psicológica. Si lo racionante dominaba, "fue la sociedad -indica Reyes-, no un solo hombre que siguió ese camino".<sup>111</sup>

Difícil distinguir, dentro de las opiniones del coro o de los personajes, las opiniones personales del dramaturgo. En cambio, es perceptible su evolución artística contra parálisis creativa. El regreso, al final de su vida, a la embriaguez de la Naturaleza y a los dioses (Ifigenia en Áulide, Las bacantes y Alcmeón), no registra una llegada tardía a su mundo antecesor; señaló un logro de humanismo con granos de sal. Con la perspectiva de la distancia temporal que nos separa de él, su validez permanece. Aspectos como su alteración de las leyendas tradicionales, bajan un escalón si no se persigue valorarlo con dogmatismo, con analogías prestadas por sistemas religiosos férreos, justificadores de la abnegación y su reverso, la hipocresía; ardua tarea concebirlo moralizador. El demonio de su investigación lo puso al servicio de la encrucijada que es el hombre en su enfrentamiento con el hado, con sus creencias y, principalmente, la batalla del hombre consigo mismo. El autor, en su tratamiento de la "flor del mal" que alberga la belleza griega, hace conmovér; si lastre y bondad afloran en sus sujetos trágicos, el deseo suyo se cimenta en el afán de comprender -lo colige Murray- y "no de censurar".<sup>112</sup>

La actualidad del mito, en el viaje ineludible de la cultura clásica, acoge a Eurípides con gusto y patetismo. Paralelamente al recorrido literario que ha estimulado, no puede olvidarse la revaloración de mito y realidad. Intercalemos un

segmento de nuestro siglo sobre la revaloración, en versión cinematográfica, por Michael Cacoyannis -director y guionista- de Ifigenia (1976),<sup>113</sup> en que narra plásticamente la historia de la doncella en Áulide. La filmación, no "teatro filmado", adiciona escenas, recrea algunas aludidas por el autor en la obra original o, mejor todavía, en la obra difundida por la tradición. Elegir a Eurípides implica dirigirse a rasgos que satisfacen a una sensibilidad moderna: los dictados de los dioses dejan de ser inapelables; los personajes se humanizan sin que los dioses se esfumen por completo.

Con maestría, el director maneja el clima de presagios, los remolinos que genera la hybris, los remansos de generosidad, el aliento de muerte. Todos estos elementos -con la progresión dramática que impregnan los efectos de percusión de la música de Theodorakis- conducen a un avance inexorable hasta el estallido en que explotan las tensiones, las pasiones. El vórtice psicológico de los personajes, se liga con la producción que se erige imponente. Movimientos de masas, despliegue de pertrechos bélicos, escenas de acción violenta (como la inicial caza de la oveja, los terneros, y la visión horroífica de la muerte del ciervo sagrado), revitalizan el escenario griego. Plásticamente, los encuadres nos dan una Grecia robusta en sus injusticias y en las acotaciones a ella.

Escoger a Eurípides trae consigo una alternativa de lec

tura del mito en el siglo XX. La dictadura que se elevaba sobre Grecia, en los días de Eurípides, se asimila a la barbarie fascista que la Alemania de los años veinte -y también después- desató sin medir consecuencias. La sangre derramada por Ifigenia sería, al fin de cuentas, la irracionalidad desencadenante de una furia guerrera expansiva. Aunque Ifigenia se entregue en el holocausto, la nueva tiranía, bajo ropaje del destino, queda, en todo caso, verbalmente desmontada. La proximidad al ser social del hombre contemporáneo justifica esta lectura filmica del autor griego; da soporte para considerar a aquella razón que apenas logra contemplar lo irracional; esa razón que debe comprender a su complemento, la irracionalidad. Antes, comprender y aceptar. ¿Hoy?

En el trayecto hacia Ifigenia cruel de Alfonso Reyes, nos hemos pre-ocupado con meridiana extensión de los antecedentes del mito y, principalmente, nos hemos detenido en Eurípides por varios motivos. La lectura del poema dramático de Reyes no sólo ha de arrojar un inventario de simpatías y diferencias con la obra de Eurípides. El inventario, una vez contadas las respectivas fábulas, resulta más que evidente; pero dar por sabida la obra del poeta griego también resulta cómodo. Y otra causa nos ha impulsado. La presencia de Eurípides ampara una legión de reconocidos autores que le han tributado un homenaje apasionado y crítico, pues la pasión -ese terreno frágil - no ha excluido la aprobación con distancia; se trata de una pa

sión guerrera -propia de todo homenaje- atravesada por la pa labra poética. Así el camino se hace expedito al referirnos a autores que han acogido el mito antes de Reyes (Racine y Goethe). Asimismo, porque la expansión de Eurípides, hoy co mo ayer, ha estado sujeta, como sucede con todo gran artista, al vaivén. Al respecto, Reyes modula con certeza:

El pequeño Cosmos armonioso fabricado por la abeja humana se le ha deshecho en un océano de naturaleza tempestuosa, donde los mortales flotan como corchos ligeros. Los sacerdotes de la antigua Paideia no podrían perdonarlo...El mun do helenístico, el de mañana, lo adorará como a un dios.<sup>114</sup>

## 2.5. EL ESLABÓN IMPRESCINDIBLE: EL MUNDO LATINO

Cuando se afirma que Eurípides representa el término del drama clásico, debe entenderse en un sentido preciso. Con él se cierra y culmina la tríada de los grandes autores de la tragedia clásica griega (junto con Esquilo y Sófocles) durante el siglo V antes de nuestra era; este sentido de inclusión, no de exclusión, especifica que es el último de los innovadores. Su semilla germina y se asienta, al lado de sus coterráneos, en la literatura latina; literatura inexplicable sin la influencia helénica. Antonio Alatorre refiere el encuentro entre las dos culturas:

Lo que fue para Garcilaso y sus continuadores la lectura de los poetas italianos, lo que fue para los poetas modernistas de ambos lados del Atlántico la lectura de los franceses, eso, y aun más, fue para los poetas romanos la lectura de los grie

gos: objeto de admiración ilimitada y, simultáneamente, de activa emulación.<sup>115</sup>

La Ifigenia de Eurípides contribuyó a colocar los cimientos de la tragedia romana. Imitada por Ennio,<sup>116</sup> en obra de la que sólo se conservan fragmentos. Más tarde, y con mayor fortuna, el poeta dramático Pacuvio,<sup>117</sup> autor de por lo menos una docena de tragedias, entregó una versión de la Ifigenia en Táuride, recreando la elegante y satírica obra del dramaturgo griego. El poeta latino mostraba a un Pílates y a un Orestes (conturbado y errante), de modo enfático y exagerado, tono con que conmovía a su auditorio "vulgar" o "desconocedor", si hemos de creer a Cicerón, quien lo cita con frecuencia.<sup>117</sup>

Quien descrea de la fuerza de los dioses griegos en los asuntos humanos, pero los admira, el poeta y filósofo epicúreo Lucrecio -a quien aludimos antes-, pulsa el imán hacia el episodio de Ifigenia. Con él, compone uno de los célebres pasajes de su obra De la naturaleza de las cosas, en que expresa las acciones execrables y malvadas, producidas por el fanatismo que torpemente mancilla a Ifigenia en Áulide, y que concluye con la famosa frase: "¡Tanta maldad persuade el fanatismo!";<sup>119</sup> frase que se ha pensado, en ocasiones, como eje de los dramas de Eurípides.

Mientras en ese tesoro de gratas leyendas, configurado



por las Metamorfosis,<sup>120</sup> Ovidio recoge con brevedad el tema de Ifigenia tanto en Áulide como en Táuride, otra es la aparición del tópico en Epístolas desde el Ponto (el Ponto Euxino, donde se ubica Táuride). El poeta, lo mismo en este texto que en las Tristes, presenta una especie de "diario de un desterrado". Las razones del destierro (año 8 de nuestra era) del escritor culto, imaginativo y juguetón, del imperio de Augusto son aún polémicas; parecen conjuntarse causas de orden intelectual, moral, político y religioso. Cimbramos al escoger una razón; cimbramos también al mezclar todas. Las Epístolas..., como es sabido, tienen destinatarios cultos. En una de sus cartas -dirigida a su amigo Máximo-, Ovidio, estando en tierra de los Escitas,<sup>121</sup> narra el culto ofrendado a Artemisa y la presencia de Ifigenia, "hembra que ignora la tea conyugal". La narración, según nos puntualiza, le ha sido referida, al azar, por un anciano de la bárbara región.

El pasaje transcrito por Ovidio no sólo se dirige a contar la leyenda -que esto ya lo había consignado en las Metamorfosis-, ni a corroborar a Heródoto y a Eurípides; el ritual y su costumbre repercuten en su vivencia personal. Si hay un designio superior ciego y bárbaro, entre los pobladores del pueblo salvaje hay fidelidad, pues con la memoria del mito rinden tributo a la amistad enseñada por Pílates y Orestes, la fraternidad de Ifigenia ("yo no soy cruel", declara) con los de su casta. Por esa razón, los hombres de la tierra bárbara no se avergüen

zañ; los personajes de la leyenda gozan allí de magno nombre. Ovidio encuentra, aun en el medio más hostil, escrúpulos que su Roma ha aniquilado, y no porque desconozca la dependencia del hombre a una "ley". Le queda, entonces, reforzar los lazos de la amistad:

Sin duda aquí también, que ésta, playa ninguna es más fiera,  
el nombre de amistad, los bárbaros pechos mueve.

(v. 99-100) 122

Eurípides en Macedonia, Ovidio en tierra Escita, Alfonso Reyes en España: exilio y libertad. El exilio es palpable; la libertad, vaporosa, escurridiza. ¿Se recibe, se conquista o se fantasea en torno de ella, a manera de muleta espiritual? A veces, santificamos (sacrificamos) un orden que nos es ajeno; a veces, negamos el espacio en que nos inscribimos. Sólo se antoja un interrogante: ¿La tragedia, en su esencia, revelará el Mal?<sup>123</sup>

## NOTAS

1. Gilbert Highet, "Introducción", La tradición clásica. 2a. reimp., vol. I, traduc. de Antonio Alatorre, F.C.E., México, 1986 (Lengua y estudios literarios), p. 11.
2. María Rosa Lida, Idea de la Fama en la Edad Media Española, F.C.E., México, 1983 (Lengua y estudios literarios), p. 13.
3. Jorge Luis Borges, "Sobre los clásicos", Obras completas, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 773.
4. Alfonso Reyes, Letras de la Nueva España, XII, p. 359,n.
5. Antonio Alatorre en la "Introducción" a Ovidio, Heroidas, pról., trad. y notas de A.A., SEP- México, 1984 (Cien del Mundo), p. 13.
6. George Steiner, La muerte de la tragedia, versión castellana de E. L. Revol, Monte Avila Editores, Caracas, 1970, pp. 270-271.
7. Alfonso Reyes, La crítica en la edad ateniense, XIII, p. 244. En Aristóteles, Poética, versión de García Bacca, Editores Unidos Mexicanos, México, 1985, p. 139.
8. A. Reyes, La crítica en la edad ateniense, op. cit., p. 265.
9. Aristóteles, op. cit., pp. 140, 153.
10. Cfr. Francisco Rodríguez Adrados, Fiesta, comedia y tragedia (Sobre los orígenes del teatro), Planeta, Barcelona, 1972; la obra de Adrados es, además, una refutación a la teoría aristotélica.
11. A. Reyes, La crítica en la edad ateniense, op. cit., p. 283.
12. Ibid., p. 265.
13. Aristóteles explica debidamente la teoría de la catarsis en la Política, libro VIII, capítulo VII, 1342a.; asimismo en op. cit., pp. 284-287.
14. Pedro Henríquez Ureña, Obra crítica, F.C.E., México, 1981 (Biblioteca Americana), p. 473.
15. Gilbert Highet, op. cit., II, pp. 24-25. Igualmente, véase Allardyce Nicoll, Historia del teatro universal. Desde Esquilo a Anouilh, trad.

- del inglés por Juan Martín Ruiz-Werner, Aguilar, Madrid, 1964, pp. 141-142; George Steiner, op. cit., pp. 21-22. La crítica de A. Reyes en La crítica en la edad ateniense, op. cit., pp. 284-287.
16. Excepto alguna especificación, para este apartado seguimos las ideas expuestas por Allardyce Nicoll, op. cit., pp. 9-20; Gilbert Murray, Esquilo, el creador de la tragedia, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1943, pp. 65 y ss.; Albin Lesky, Historia de la literatura griega, Gredos, Madrid, 1968, pp. 250 y ss.
17. Se ha afirmado que un "ditirambo" es una danza e himno a Dioniso, mientras que un "peán" lo es a Apolo. Algunas interpretaciones consideran el "Peán" originariamente como una divinidad de la salud que evitaba la enfermedad. El "peán" en cuanto himno, era propio de los banquetes, en los que se cantaba entre libaciones. Para algunos comentaristas resulta curiosa esta costumbre griega de cantar un mismo tipo de canto en los banquetes y en los ritos funerarios. Acerca del tema dramático, A. Lesky, op. cit., pp. 213-214, descarta por completo de la tragedia los temas dionisiacos.
18. A. Reyes, XXI, pp. 390-391. Sobre las aprobaciones y desacuerdos de Reyes respecto a Nietzsche, cfr. A. Reyes y Pedro Henríquez Ureña, Correspondencia. 1907-1914, edic. de José Luis Martínez, F.C.E., México, 1986 (Biblioteca Americana), las cartas numeradas: 7 (pp. 66-70, de A.R. a P.H.U) y 23 (pp. 135-141, de P.H.U. a A.R.). En cuanto al criterio de Nietzsche, acerca del arte apolíneo y el arte dionisiaco que entretejidos engendran la tragedia, la huella que se percibe con más nitidez es la de Lessing (Laocoonte), Schlegel y Schiller. Reyes, sin desconocerlos, se basa ante todo en Hegel, G. Murray y O. Müller; cfr. A. Reyes, I, p. 46. Para Nietzsche, véase: El origen de la tragedia, trad., introd. y notas de Eduardo Ovejero y Maury y Felipe González Vicen, Aguilar, Buenos Aires, 1967, pp. 31-106, en que Nietzsche discute el tema de la tragedia dentro de la contraposición antigüedad-modernidad, y en que concibe el agón como movimiento dialéctico de conciliación en el juego guerrero. El agón, expresión dialéctica de todas las contraposiciones (acústica-óptica, embriaguez-

ensueño, excitación-contemplación, medida-desmesura, escultura-música, individuo-masa) recoge éstas bajo los nombres de Apolo y Dioniso. Se comprende en él el papel del coro realzado y hasta sublimado: "regazo materno" de la tragedia griega. Para algunos juicios acerca de su obra, consúltense: Rafael Gutiérrez Girardot, Nietzsche y la filología clásica, Buenos Aires, 1966; y G. Highet, op. cit., pp. 250-251.

19. La orquesta "verosímilmente podría ser la supervivencia de un túmulo funerario alrededor del cual se celebraba la lamentación primitiva, empujón primero de la tragedia", Juan Antonio Míguez en "Introducción" a Teatro griego. Esquilo, Sófocles, Eurípides. Tragedias completas, Aguilar, Madrid, 1978, p. xxvii, apud. Raphaël Dreyfus, "Introducción general", Tragiques grecs: Eschyle- Sophocle, Gallimard, Paris, 1967, p. xxiii.
20. Dánao, rey de Egipto, fue destronado por su hermano gemelo, llamado precisamente Egipto; huyó a Argos con sus cincuenta hijas. Pero los cincuenta hijos de Egipto las persiguieron hasta Argos y obligaron a sus primas a casarse con ellos. Siguiendo las instrucciones de su padre, las Danaides, degollaron a cada uno de sus esposos en la noche de bodas. Todas obedecieron, excepto Hipermestra, quien con sólo ver a Linceo se enamoró de él.
21. George Steiner, Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura, Gedisa, Barcelona, 1987, pp. 130-131.
22. A. Reyes, I, p. 30.
23. A. Reyes, X, p. 353.
24. "No sea más larga de cinco actos, ni sea tampoco más breve la fábula [regla inventada por los alejandrinos e introducida a Roma por Marco Terencio Varrón, poeta y polígrafo latino-116-21 a.C.]..., ni, si el nudo fuere soluble por otro medio no intervenga ningún dios, ni sean más de cuatro los personajes al hablar", Horacio, "Epístola III a los Pisones" (Arte Poética), libro II, Obras completas, Aguilar, Madrid, p. 1074.

25. Stichomythia, "recurso de versificación dramática...inventado por los griegos...Es una serie de réplicas dichas en un solo verso o a veces en medio verso, y con las cuales dos adversarios se esfuerzan por destruir los argumentos del otro, tomando a menudo uno de ellos ecos de las palabras del contrario, y poniendo muchas veces sus argumentos en forma de máximas filosóficas contradictorias". G. Highet, op. cit., p. 329.
26. A. Reyes, X, p. 354.
27. A. Reyes, XXI, p. 378.
28. A. Reyes, X, p. 356.
29. Leticia Fregoso, La leyenda de Ifigenia en Eurípides, tesis de licenciatura en Letras Clásicas, F.F. y L., UNAM, México, 1963, p. 10; trabajo que presenta un estudio de fuentes históricas y literarias de Eurípides, al que la presente investigación debe el haber escudriñado algunas de las versiones allí indicadas.
30. Gilbert Murray, The rise of the Greek epic, Lowe & Brydone, O.U.P., 1960, pp. 13-15. Artemisa (=Diana), en cuanto diosa de los partos, se asimila a la diosa Lucina de los romanos.
31. Cfr. Eurípides, Ifigenia en Táuride, vv. 26 y ss; también 1452 y ss; En adelante citaremos por la edición mencionada: Teatro griego. Esquilo, Sófocles, Eurípides. Tragedias completas, Aguilar, Madrid, 1978. Las traducciones de Eurípides corresponden a Eladio Isla Bolaño en cuanto a Ifigenia en Aulide e Ifigenia en Táuride.
32. Ibid., versos 1463 y ss.
33. Es interesante el comentario del escoliasta en Lisístrata sobre las fiestas en honor de la doncella cada cinco años: "Las niñas atenienses eran consagradas a Artemisa con el nombre de 'osas' y en el festival iban vestidas de color azafrán. Se sacrificaban cabras a la diosa, pues según una leyenda, un individuo llamado Embaro, obligado por Artemisa a sacrificar a su hija como único medio de poner fin a la plaga de hambre que asolaba al país, vistió a una cabra de tal modo que no se notase la sustitución y la mató en lugar de su hija (Li-

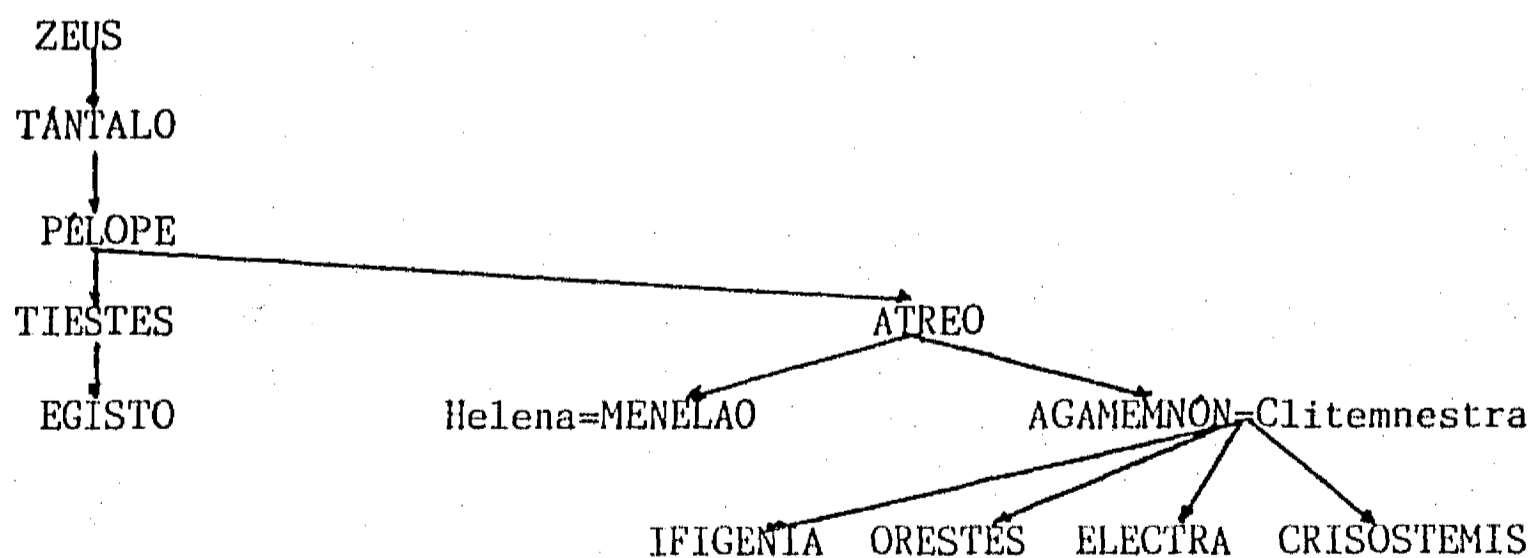
- sístrata, V, 645). Tal vez el relato de sobre la muerte de Ifigenia alude a este simulacro primitivo (Agamemnon, 22 y sqs.)", Leticia Fregoso, op. cit., p. 12. Para relacionar la leyenda con el culto en Brauron, se dijo que la doncella era hija de Helena y Teseo, y que fue entregada a Clitemnestra y su sacrificio había ocurrido en Brauron, no en Aulide. Versión registrada por Pausanias, Descripción de Grecia, libro II, 22,7.
34. Cfr. Martin P. Nilsson, A history of Greek religion, Oxford, 1956, p. 66.
35. Pausanias (de ubicación cronológica incierta, ¿nacido en 479 a.C.?), en op. cit., alude a varios santuarios dedicados al culto de Ifigenia: libro II, 35,1; lib. VII, 26,5; lib. III, 16,8; y I, 43. Para una apreciación de Pausanias, ver: G. Murray, Historia de la literatura griega, Albatros, 1973, p. 440.
36. Hesíodo (¿siglo VII a.C.), "Catálogo de mujeres", Teogonía, Frag. 100. Sobre sus narraciones, cfr. G. Murray, op. cit., pp. 76-85.
37. Jenofonte (434 a 354), Helénicas, III, IV, 3. Un juicio sobre la misma en: G. Murray, op. cit., pp. 349-359.
38. Heródoto de Halicarnaso (484 a 414 a.C.). Una caracterización de su vida y de su obra, en : G. Murray, op. cit., pp. 157-177.
39. Heródoto, "Melpómene", lib. IV, 103, Historias, t. II. Versión de Arturo Ramírez T., Centro de Estudios Clásicos, UNAM, México, 1984 (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana), pp. 144-145.
40. "Homère, enfin, le père des poètes, a si peu prétendu qu'Iphigénie, fille d'Agamemnon, eût été ou sacrifiée en Aulide, ou transportée dans la Scythie, que, dans le neuvième livre de l'Illiade, c'est-à-dire près de dix ans depuis l'arrivée des Grecs devant Troie, Agamemnon fait offrir en mariage à Achille sa fille Iphigénie, qu'il a, dit-il, laissée à Mycène, dans sa maison". Jean B. Racine, "Préface", Iphigénie en Aulide, Théâtre complet, Text établi, avec préface, notices et notes par Maurice Rat, Classiques Garnier, Paris, 1960, p.431. La mención de Ifianasa en Homero, Iliada, IX, 145.
41. Lucrecio (98 a 55 a.C.). Cfr. G. Highet, op. cit., p. 213: "Es curioso ver cómo Lucrecio empieza con una invocación a Venus un poema cuyo objeto es de-

mostrar, entre otras cosas, que los dioses no saben nada de nuestro mundo". El célebre episodio de Lucrecio que concluye con el conocido "tantum potuit religio suadere malorum" (De la naturaleza de las cosas, I, 94 y ss) se ha pensado como el tema central de las tragedias de Eurípides.

42. Cipria, posiblemente del s. VII a.C., atribuido a Stásinus por Ateneo, De ipnosofistas, 15. El pasaje, a manera de resumen, que nombra a Ifigenia está narrado por Proclo en su "Crestomatía".
43. Esquilo, Agamemnón, versos 235 y ss; y en op. cit., pp. 14-15.
44. Allardyce Nicoll, op. cit., pp. 20-21.
45. Sófocles, Electra, versos 588 y ss; y en op. cit., pp. 354-359.
46. Carlos Montemayor en el "Prólogo" a Píndaro, Odas, trad. y notas de Ipandro Acaico (= poeta mexicano Ignacio Montes de Oca), pról. C. Montemayor, SEP, México, 1984 (Cien del Mundo), p. 9. Píndaro nació en el verano de 518 ó 520 a.C. en una aldea cercana a Tebas, murió en 438 ó 443 a.C.
47. Ibid, "Oda undécima" de Píticas, versos 16-25, pp. 156-157.
48. "Verral, P. Décharme, G. Norwood sostienen la tesis de Eurípides racionalista. Dodds, Winnington-Ingram, la del irracionalista". Leticia Fregoso, op. cit., p. 79
49. Cfr. H. D. Kitto, Greek tragedy, Methuen, Londres, 1961, passim.
50. G. Murray, Eurípides y su tiempo, 4a. reimp., trad. A. Reyes, F.C.E., México, 1974 (Breviarios, 7), cap. VI, pp. 112 y ss.
51. Aristófanes, Las ranas, verso 869.
52. Para apreciar la agudeza y penetración de Aristófanes en la obra de Eurípides sobre filosofía, el llamado realismo burgués, la proletarización y la retórica, cfr. Leticia Fregoso, op. cit., pp. 91-92, n.
53. Nietzsche, El origen de la tragedia, op. cit., pp. 68-74.
54. José Antonio Míguez, pról. a Nietzsche. Estudios sobre Grecia. Aguilar, Madrid, 1968, p. 33.
55. Allardyce Nicoll, op. cit., p. 43.



56. Werner Jaeger, Paideia. Los ideales de la cultura griega, trad. J. Xirau y W. Roces, F.C.E., México-Buenos Aires, 1962, p. 318.
57. Albin Lesky, Historia de la literatura griega, op. cit., p. 394.
58. Allardyce Nicoll, op. cit., p. 44.
59. Ibid.
60. Ibid.
61. Cfr. G. Murray, Eurípides y su tiempo, op. cit., cap. VII, pp. 130-154.
62. Aristófanes, Las ranas, verso 67.
63. G. Murray, op. cit., p. 136.
64. Aristófanes, op. cit., versos 1055 y ss. En la forma actual el prólogo se coloca después del verso 48; la cuarta escena originalmente termina en el verso 1531. Cfr. Leticia Fregoso, op. cit., p. 27.
65. Euripo. Estrecho entre la isla de Eubea y el continente, cuyas corrientes, flujos y reflujos, constituían en la Antigüedad un misterio aún no aclarado.
66. Áulide. Puerto de Beocia frente a la isla de Eubea.
67. Allardyce Nicoll, op. cit., p. 59.
68. Una genealogía sucinta comprende:



Zeus. Júpiter romano. Dada su extensa leyenda, basta recordarlo como hijo de Rea y Cronos, a quien destronó; preside el Olimpo como padre de los dioses. Su hijo Tántalo es fruto de la unión con la diosa Pluto (no confundible con el dios "Pluto" relacionado con la riqueza).

Tántalo. Comensal constante de Zeus. Reveló los secretos del dios, y robó la ambrosía y el néctar para darlos a los hombres; por estos y otros delitos fue castigado. Está consumido por hambre y sed. Tiene a su vista bebidas y manjares excelentes, pero no puede disfrutarlos, pues escapan de sus manos.

Tiestes. Roba el Vello de Oro a su hermano Atreo; éste, indignado, da a comer a los hijos de aquél (como se recuerda en la cita). Tiestes se une a su hija (¿Pelopia?), y el hijo "ilegal", Egisto, guarda rencor a sus primos por no poder ocupar, como ellos, el trono. Con su ayuda Clitemnestra mata a Agamemnon.

Clitemnestra. Hermana de Helena, la que con su unión a Paris provoca la guerra de Troya, es asesinada por su hijo Orestes.

69. Cito por Eladio Isla Bolaño, Teatro griego, op. cit., p. 1049
70. Antonio Alatorre, en Ovidio, Heroidas, op. cit., p. 114n.
71. Eurípides, Ifigenia en Aulide, op. cit., p. 1062.
72. Como pleito doméstico lo plantea G. Murray, op. cit., p. 138.
73. Eurípides, Ifigenia en Aulide, vers. 366 y ss. Con el fin de dar legibilidad al texto citado, he fundido las versiones de Eurípides, op. cit., p. 1063; y la de Angel María Garibay, Eurípides, Las diecinueve tragedias, Porrúa, México, 1983 (Sepan cuantos..., 24), p. 453.
74. Otro Tántalo, hijo de Tetis y primo hermano de Agamemnon.
75. Dióscuros: los gemelos Cástor y Pólux, hermanos de Clitemnestra.
76. Igual observación que para la nota 73; en Eurípides, op. cit., p. 1079; en la versión de A. M. Garibay, p. 464.
77. Alfonso Reyes, XVI, p. 185.
78. Cfr. "Jefté liberta a Israel de los amonitas" (6-40). Libro; Jueces, 11; 28-39 (sobre todo, 34-39). Antiguo Testamento. Santa Biblia. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569); varias revisiones. Sociedades Bíblicas de América Latina, p. 253.
79. G. Steiner, La muerte de la tragedia, op. cit., pp. 9-10.

- 80: Aristóteles, Poética, Cap. XV, 1454a.; en op. cit., pp. 156-157. Para G. Murray la transformación es lógica, op. cit., p. 140.
81. Marie Delcourt-Curvers, Tragiques grecs: Eurípide, Éditions Gallimard, Paris, 1962, p. 1238 ; trabajo revalorador del dramaturgo griego que sostiene, en parte, la misoginia en las obras de Eurípides.
82. María Rosa Lida, op. cit., p. 13.
83. Ibid, p. 20.
84. R. Goosens, Eurípide et Athenes, Acad. Royal de Belgique, LV, 4, 1962, p. 464; citado por José Antonio Míguez, "Introducción" a Eurípides, op. cit., p. XCV.
85. El mito, aspecto religioso de la leyenda, se concibe como mito etiológico cuando el relato trata de explicar la causa de un ritual, cuyo sentido se la perdido en el transcurso del tiempo; en cuanto mito arcaico, evoca un suceso religioso, perteneciente a una época más primitiva, donde no hay necesidad de dar una explicación a los actos religiosos, pues son suficientes en sí mismos. Cfr. Leticia Fregoso, op. cit., pp. 7-8.
86. En este caso, citamos por la versión de A. M. Garibay, op. cit., p. 461.
87. G. Murray, Historia de la literatura clásica griega, op. cit., p. 281.
88. "El nombre de Taurópola se interpreta de varias maneras: que cabalga sobre un toro, que mata toros, o caza toros. Aplicado a Ifigenia, se encuentra en el mitógrafo Antoninus Liberalis, 27,3." Leticia Fregoso, op. cit., p. 14.
89. Cfr. Allardyce Nicoll, op. cit., p. 55.
90. Cfr. G. Murray, Eurípides y su tiempo, op. cit., p. 114.
91. Véase Leticia Fregoso, op. cit., p. 45.
92. En la leyenda tradicional y en Electra de Eurípides, Orestes debía quedar libre de la persecución de las Furias, luego de someterse a un juicio ante el tribunal del Aerópago. Las Furias no estuvieron conformes con la promesa de Atenea de que se les erigiría un templo y que recibirían el nombre de Euménides. "Eurípides, apartándose de la le-

yenda tradicional, figura que algunas Furias no se conformaron ni con la sentencia ni con la promesa del templo, sino que insistieron en la persecución del matricida. De aquí toma su punto de partida la innovación de nuestro poeta: Orestes, para poner fin a la persecución... debe acabar, por consejo de Apolo, otro trabajo...: el robo de Artemisa de su templo de Táuride". Eladio Isla Bolaño, "prólogo" a Ifigenia en Táuride, en: Teatro griego, op. cit., pp. 777-778.

93. A. Reyes, XVI, p. 434.

94. A. Reyes, XVII, p. 509.

95. A. Reyes en nota de pie de página a la traducción del texto de Murray, Eurípides y su tiempo, op. cit., pp. 168-169.

96. Eladio Isla Bolaño, op. cit., p. 1049.

97. La imagen de las Simplégadas figura en los versos 241, 355, 421 y 888. Complementemos lo referido en el texto. Sólo el navío Argos, capitaneado por Jasón en busca del vellocino de oro, había pasado entre ellas.

98. Antonio Alatorre, op. cit., p. 130. Añadamos. Alción voló llorosa sobre todos los continentes, y en vista de no encontrar a Ceix, Zeus la premió por la fidelidad conyugal con los llamados días alcióneos, período de calma en el mar que comprende siete días antes y otros siete días después del solsticio de invierno, durante los cuales los alciones incuban sus polluelos.

99. Leticia Fregoso, op. cit., p. 62. Los puntos de vista de P. Décharme, en: Eurípide et l'esprit de son theatre, trad. inglesa de J. Loeb, Mac-Millan, Londres, 1956.

100. Aristóteles, Poética, Cap. XVI, 1455a; y en op. cit., p. 155.

101. A. Reyes, XIII, p. 271. Reyes considera que Eurípides pudo haber recurrido a una forma menos artística, la anagnórisis "de exterioridad", es decir, haciendo presentar a Orestes un objeto, una marca o prenda para ser identificado por su hermana. En verdad, el planteamiento es poco apto para la concepción de Eurípides.

102. G. Murray, op. cit., p. 173. Considera el autor que se le ha dado demasiada importancia a este "error" de Eurípides debido a un juicio equivocado de Horacio, en su Arte Poética, según el cual el deus ex machina es un recurso para salir de una historia que se le ha vuelto irresoluble por sí misma; un hecho muestra que no es así. En Ifigenia en Táuride, "el argumento hasta tiene que sufrir un desvío en el último momento para permitir la visita del dios", aduce Murray.
103. Cfr. José Antonio Míguez, op. cit., p. XCIV.
104. A. Nicoll, op. cit., p. 55. Desconocemos si el vaso al que alude Nicoll es el detalle -que hemos observado en reproducción plástica- de una ánfora de Italia meridional que se encuentra en Nápoles en el Museo Nacional.
105. Ibid., p. 57.
106. Aristóteles, op. cit., en la ed. citada, p. 149. Para los juicios de Aristófanes, hemos remitido al trabajo de L. Fregoso; véase nota 52.
107. Cfr. Werner Jaeger, Paideia, op. cit., pp. 313-320, sobre el tópico del Mythenkritik, o desdén de Eurípides por los relatos mitológicos.
108. Ibid., p. 318.
109. Ibid., p. 313.
110. L. Fregoso, op. cit., p. 67.
111. A. Reyes, XIII, p. 178.
112. Cfr. G. Murray, op. cit., p. 66.
113. Ifigenia. Dir. y guión: Michael Cacoyannis, basado en la tragedia de Eurípides; 1976. Con: Irene Papas (Clitemnestra), Costa Kazakos (Agamemnon), Costa Carras (Menelao), Tatiana Papamoskou (Ifigenia), Panos Michaloupos (Aquiles), Christos Tsangas (Ulises). Música: Mikis Theodorakis. Dur.: 127 mins. Dentro de la filmografía de Cacoyannis - a quien debemos Zorba el griego, 1964- figuran, además: Electra (1961) y Las troyanas (1976), basadas en Eurípides.
114. A. Reyes, XVII, p. 510.

115. Antonio Alatorre, "Introducción", op. cit., p. 9.
116. Quinto Ennio (de Rudias, en Mesapia; n. 239-m. 169 a.C.), autor de los Anales, poema en que cuenta la historia de Roma; de sus tragedias y comedias sólo quedan fragmentos. De la misma época, se ha referido al poeta Nevio, cuya vida y tratamiento del mito de Ifigenia son imprecisos.
117. Marco Pacuvio (aprox. 220-130 a.C.). Para algunos de sus rasgos, cfr. Cicerón, Sobre la naturaleza de los dioses. Vers. de Julio Pimentel A., UNAM, México, 1976 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), II, 91 y III, 48. Sobre Ennio, Ibid., I, 97, 119 y II, 4, 49, 65, 93.
118. Cicerón (Marco Tulio; n. 106-m. 130 a.C.) cita la tragedia y sus efectos en De finibus bonorum et malorum (Acerca de los fines del bien y del mal), V, 22, 63.
119. Lucrecio, De la naturaleza de las cosas, I, verso 147. Trad. José Marchena, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, p. 38. El pasaje de Ifigenia abarca los versos 118 a 147. Véase también supra nota 41.
120. Ovidio (Publio Ovidio Nasón; n. 43 a.C.-m. 17 d.C.). Cfr. Metamorfosis, 6a. ed. Trad. Federico C. Sainz de Robles, Espasa-Calpe Mexicana, 1984; libro XII, 1. pp. 213-214.
121. Escita o escítica. Gentilicio de la tierra Escita, originalmente la región comprendida entre el Danubio y el Don.
122. Ovidio, Epístolas desde el Ponto (46 cartas). versión de José Quiñones Melgoza, UNAM, México, 1978 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana); Libro III, II, versos 37-110, especialmente 43-96, que corresponden a la narración del anciano; pp. 55-57. La carta la dirige a Marco Aurelio Máximo Cota (simplemente Máximo), cónsul el año 20 d.C., amigo, preceptor, poeta y orador.
123. "La verdadera esencia de la tragedia, más allá de sus formas, consiste en una revelación del Mal". Tomás Segovia, "Acercamiento a la tragedia", Contracorrientes, UNAM, México, 1973, p. 148.

### CAPÍTULO III

#### IFIGENIA : TRÁNSITO Y ARRIBO A LA MODERNIDAD

Por un "paso a nivel", los traductores -disquisiciones aparte- han contribuido al diálogo de almas, convirtiendo en familiar lo extraño, en cercano lo distante en el tiempo y en el espacio. Tras la victoria de la barbarie contra la civilización clásica que operó en la Edad Oscura, la Edad Media recuperó astillas espirituales de la Antigüedad clásica, aunque sin una fusión real. Debemos esperar a que la influencia clásica tome cuerpo en el Renacimiento. Sin embargo, el canal de la traducción en el Renacimiento fue "sorprendentemente" fragmentario y escaso. Gilbert Highet registra a propósito de Eurípides:

Las más notables traducciones de Eurípides fueron las italianas hechas entre 1545 y 1551 por Lodovico Dolce: Hécuba, Medea, Ifigenia en Aulide y Las fenicias... Thomas Sébillet publicó en 1549 una versión francesa de la Ifigenia en Aulide que era exactamente el doble de larga que el original. Ninguna otra obra teatral griega apareció en Francia durante ciento veinte años... En alemán, los humanistas de Estrasburgo publicaron gran número de traducciones del teatro griego a partir de 1604; pero ya existía una traducción hecha en el siglo XVI, la de Ifigenia en Aulide por Michael Babst. Poquísimas fueron las versiones inglesas del teatro griego que se hicieron durante el Renacimiento. Se dice que George Peele tradujo una de las dos Ifigenias de Eurípides cuando estaba en el colegio, pero su versión está perdida.<sup>1</sup>

Además de que durante el encuentro del teatro grecorromano con el espíritu del Renacimiento, no se haya dado ninguna traducción directa, se sumó la valoración de Eurípides vía Séneca. El escritor hispanolatino compuso nueve tragedias sobre temas griegos, entre los cuales, su Agamemnon se emparenta temáticamente con Ifigenia del poeta griego.<sup>2</sup> Sin embargo, exageró la "esgrima verbal" (ataques y contra-ataques) en los diálogos de sus personajes,<sup>3</sup> dotando a la escena con marcado estilo retórico y con una filosofía, ya indiferente, ya orgullosa, ya obediente, sin el realismo trágico de Eurípides. Y, sobre todo, "estableció una estructura que estaba destinada a durar hasta el siglo XIX",<sup>4</sup> es decir, el drama provisto de cinco actos.

Como una masa volcánica soterrada, Ifigenia ha ido emergiendo, aclimatándose con nuevas metáforas, con renovadas interpretaciones de su simbolismo. A la par de grandes obras, su figura -mejor: su alma- ha circulado también sin hacer mella en la historia literaria. Varios de estos retoños, con débil infusión del teatro clásico, cedieron, unas veces, a la suntuosa ornamentación propia de la galantería de cortes del Renacimiento y del Barroco,<sup>5</sup> cuando no subordinaron la acción dramática a la cadencia fónica, dejando intacto el mito. Caso, este último visible en el siglo XIX con Jean Moréas, con quien el francés se deja escribir haciendo gala del sobrio verso libre.<sup>6</sup> Enfoques y destinos diferentes del mito se degustan en las vocaciones de Jean Racine y de Wolfgang Goethe.



## 3.1. JEAN RACINE

En Francia, el Rey Sol, Luis XIV,<sup>7</sup> no se despertaba; lo despertaba su ayudante de cámara que había pasado la noche al pie de la cama real. El hecho, al parecer, tan trivial, era el punto de partida para el despliegue de un ceremonial regido por el más estricto y meticuloso protocolo. Después del de sayuno, se daba paso a las visitas de los privilegiados de acuerdo con un escalafón ceñidamente observado, y en el que se diferenciaban seis grados. "Il n'y a pas de héros pour son valet de chambre" (No hay héroe para su criado). Tal es la expresión feliz evocada por Antonio Alatorre -aunque con otro propósito-, con el ánimo de recordar el sentido preciso de la atinada frase: no significa que el héroe no sea héroe para el criado, sino que el criado juega, exactamente, ese papel: es un criado.<sup>8</sup> En el caso del ayudante de cámara es, pues, inobjetable; pero no es inusitada la actitud servil -durante el reinado del Rey Sol- de algunos escritores. En la tercera, de las seis entradas al aposento de Luis XIV, entraban los lectores del rey. Jean Racine (1639-1699), ávido de encumbrarse y gozar, como un cortesano más, del favor real, hizo también su entrada allí. Mientras otros contaban con los privilegios de las visitas por su ascendencia, por sus méritos militares, por el ingenio o por un hermoso rostro femenino, Racine los logró, además de por su inauditas adulaciones, por su pluma.

Racine supo sacar partido a su ascenso, apoyándose en sus cesivos halagos; obtuvo el nombramiento de historiógrafo del rey, después de haber sido lector y escritor favorito de éste. Por supuesto, también conoció ingraticudes, rechazos, enemistades (por ejemplo, con Molière), reconciliaciones (tal es el caso con la institución jansenista de Port-Royal, en cuyos bosques leía a Eurípides). Este espíritu devorado por la ansiedad y por la ambición, ha de aquietar, con el paso del tiempo, sus demonios personales; asimismo, su pluma ha de callar. Las razones de su silencio quedan en el saco de las conjeturas. ¿Arrepentimiento o "conversión", o por deseo expreso del rey? Interesa destacar, no obstante, que en su apogeo de la protección real, la escritura de sus obras dramáticas, Racine contó con el respaldo de una erudición helenista, de una sensibilidad y de un talento que lo erigen en uno de los más notables creadores de la tragedia barroca.

Racine representa la culminación de una forma artística, la denominada "tragedia clásica", cuya fórmula -lo hemos consignado en el capítulo anterior- se inventó en el Renacimiento italiano sobre supuestas bases griegas (las reglas pseudoaristotélicas), y se acogió y recibió retoques finales en Francia, mientras la rechazaban en España e Inglaterra. Pedro Henríquez Ureña, admirador del dramaturgo francés ("Quien no ama a Racine, no entiende íntimamente a Francia"<sup>9</sup>), expone sobre la unidad y armonía que configuran la obra de Racine:

Resulta difícil acomodarse a la irracional tiranía de las tres unidades -acción, lugar y tiempo-; sólo Racine logró insertarse en ellas sin dificultad -sin las dificultades de un Corneille, por ejemplo- porque ideó sus tragedias como simples momentos de crisis y desenlace: cuando se descorre el telón, ya son antiguas las pasiones en conflicto, ya está preparada la crisis; sólo falta provocarla y resolverla.<sup>10</sup>

Racine, para provocar la crisis, no echa mano de algún secreto que ha de descubrirse y desencadenar el drama; en sus tragedias, continúa P. Henríquez Ureña, no hay necesidad de tales secretos (al modo de Ibsen): "...las pasiones, con su violencia, sorprendidas en punto de crisis, le bastan".<sup>11</sup>

A Racine no le estorbaron, en efecto, las tan llevadas y traídas unidades, tampoco las discutió (ya en su época habían ganado fuerza legislativa); por el contrario, le ayudaron, obligándolo a concentrarse; trabajó con más comodidad dentro de las restricciones. Y no operó de este modo, obedeciendo, principalmente a un precepto o a un ejemplo clásico, sino por "el temor a la anarquía y [por] amor al orden social y político que fueron las ideas normadoras de la era barroca".<sup>12</sup>

Disfruta de fama la acción sencilla, cargada de poca materia, en la obra de Racine -y que él preconiza en sus prefacios-. Según Alfonso Reyes, esta famosa acción sencilla, "en verdad, sólo se descubre en la Berenice: fuera de esta obra, Racine es la misma complicación; la Ifigenia es drama de erotismo, de amor maternal, de política

y hasta de misterio".<sup>13</sup> La complicación no debe verse como sinónimo de desequilibrio o disgresión. La acción sencilla (y no simple) se refiere a la concentrada e incesante marcha del movimiento interior -una de las piedras angulares de las creaciones racinianas- que corre paralela a una ágil penetración psicológica en sus personajes y a una rica versificación; no sobran retazos, no faltan pivotes.

Una de las innovaciones de Racine consiste en la reducción de los personajes heroicos a proporciones más naturales, más humanas; indaga con delicada poética los más secretos matices de la pasión. Es conocida la afición francesa a intelectualizar el amor con mayor ahínco que ningún otro país europeo.<sup>14</sup> Las obras de Racine pueden tentarnos a incluirlo de acuerdo con la generalización ("Generalizar es equivocarse", ha de decir Goethe). Racine se percató de que si el drama trágico, había de tener verdadero éxito en aquel momento, "la pasión debía formar el centro o, al menos, el elemento determinante de la composición".<sup>15</sup> Al explorar el reino de lo femenino, muestra poética y patéticamente (no con máscaras racionales) los conflictos internos, escruta el dominio del inconsciente con agudeza, sentando las bases para el moderno drama psicológico, esbozadas ya en Eurípides.

Jules Lemaitre, en su libro de conferencias sobre Racine (1908), afirma acerca de las heroínas racinianas:

Como las mujeres, se cree, son en general más siervas del ins

tinto y de la pasión que los hombres, el teatro de Racine es femenino como el de Corneille era viril. De Racine data el imperio de la mujer en la literatura (Lanson)...; sus mujeres [son]: las disciplinadas, las púdicas, que no por eso sienten menos honradamente (Andrómaca, Junia, Berenice, Atálida, Mónica, Ifigenia); y las más desenfrenadas, sobre todo, las desenfrenadas en la ambición (Agripina, Atalía) y más aún las desenfrenadas en el amor (Hermione, Roxana, Erifile, Fedra).<sup>16</sup>

Lo femenino, pues, y no banderas feministas. Los torrentes pasionales que vierten sus heroínas se inscriben, a veces, en temas bíblicos o cristianos (de su conocida época de "conversión: Atalía, Ester); otras, son religiosas por su espíritu (Ifigenia). Y comparten, con los demás personajes, una cualidad: son sujetos trágicos que aceptan el desafío de una situación dramática. En este reto oscilan, por un lado, entre la entereza o la parcialidad para acatar los dictados del poder religioso y político; y, por otro, exhiben la lucha interior por ser libres, por no dejarse absorber del todo por los poderes que los subyugan. En esa actitud de riesgo, se expresa "un excepcional estado de tensión -comenta Emilio Náñez- que mantiene el espíritu en suspenso en tanto que desea... por igual dos términos excluyentes e incompatibles entre sí, pero igualmente necesarios".<sup>17</sup>

Una virtud siempre destacada, lo mismo por sus seguidores como por sus detractores, es la precisión de su lenguaje; la adaptación de sus versos al carácter general de la época con un ritmo eminentemente dramático, en el sentido de que

expresa un carácter con equilibrio; a una acción ágil, un lenguaje concentrado. Un lenguaje que, al mismo tiempo, compartió con el gusto de la época barroca, el "horror por el empleo de nombres de objetos ordinarios";<sup>18</sup>

Una de las principales limitaciones sociales que embarazaban la obra de los dramaturgos barrocos -señala Gilbert Highet- era la regla que prohibía el empleo de palabras "bajas"... Racine mismo reconocía que en esto la lengua de sus contemporáneos era mucho más reducida que la de los poetas grecorromanos, a quienes no parecía hiriente escuchar palabras como "vacca" o "perro".<sup>19</sup>

### 3.1.1. IFIGENIA EN AULIDE DE JEAN RACINE

Ifigenia en Aulide, la octava tragedia de Racine, estrenada en 1764 y editada al año siguiente, recrea, de modo parcial, la obra homónima de Eurípides. Racine, indagador de los elementos históricos de las leyendas, reacomoda las versiones, dando a sus obras un carácter sintético. En el prólogo de la tragedia, señala, helenista consumado él, las excursiones e incursiones eruditas que realizó sobre el mito de la doncella. Una vez que filtra la más ilustre nómina -que cobija, entre algunos, a Homero, Estesícoro, Pausanias, Euforión, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Lucrecio,...-, opta por la versión, según la cual, la sangre de Ifigenia se derramó efectivamente y murió en Aulide.<sup>20</sup> Esta notable variante introducida (asumida) por Racine corta la posibilidad de continuar el mito de Ifigenia

cómo sacerdotisa en Táuride y suspende su mediación en las acciones concernientes a purificar a Orestes, y terminar así la cólera de los dioses contra la casa de Atreo. Se ha referido, el interés de Racine por la escritura de una Ifigenia en Táuride, obra que nunca concluyó.

### 3.1.1.1. FÁBULA

En medio de las tinieblas y del silencio del viento, Agamemnon y su flota -igual que en la obra de Eurípides- se hallan detenidos en Aulide. El adivino Calcas le ha revelado, en presencia de Ulises, que los dioses (variante: no Artemisa) exigen el sacrificio de una hija de la estirpe de Helena (variante: no el mejor fruto del año), para seguir su camino hacia Troya. Calcas y Agamemnon concluyen que la víctima ha de ser Ifigenia, pues Clitemnestra, madre de la joven, es hermana de Helena.

Agamemnon, en este caso, sí le ha prometido a su hija en matrimonio a Aquiles. Ella, junto con su madre, viene en camino para celebrar la boda. Para detener el cortejo, Agamemnon, insomne y con un debate interior creciente, envía una carta (variante: no dos), en la que, lejos de revelar la verdad a su esposa y expresarle su dolor (como en la tragedia de Eurípides), inventa una nueva artimaña: Aquiles, el prudente, ha decidido no casarse con Ifigenia, pues se halla prendado de una cautiva que ha traído desde Lesbos: Erifila (variante mayor y clave).

Ulises azuza a Agamemnon -en la obra no figura Menelao- para que sacrifique a la víctima reclamada por su patria Grecia.

Mientras Agamemnon establece el combate consigo mismo, llegan Clitemnestra e Ifigenia, ignorándolo todo, ya que Arcas, el criado portador de la carta, no logró interceptarlas. Al cabo de tropiezos, Clitemnestra recibe la carta. Ifigenia da crédito a la revelación que le hace su madre y, acto seguido, lanza vituperios a Erifila por su amor hacia Aquiles. Erifila se lamenta por su falta de identidad, ignora quiénes sean sus mayores, se autodenigra; es mujer desdichada; pero un vuelco en su fuero interior la torna continente de odio, rencor y deseos de cobrar venganza.

Aquiles, desconocedor de los intrincados sucesos, sólo aspira a encontrar una novia dispuesta, cariñosa y rebotante de felicidad; sin embargo, la decepción lo aturde; da con una Ifigenia fría, indiferente, huidiza. Las criadas y los ayos, a manera de coro, comparten dolores, sorpresas y enigmas de las pasiones laberínticas. Una vez aclarado el problema amoroso, se enteran, a través de uno de los criados fieles, del sacrificio planeado por el rey. Clitemnestra es obligada a no intervenir, mientras Ifigenia decide ir al altar de la inmolación, y Aquiles se dispone a defenderla si Agamemnon no cambia de parecer.

Cuando la ofrenda que exige el ritual está a punto de ce-



lebrarse, surge el vuelco de fortuna. Calcás revela a los presentes la rectificación de los oráculos: la víctima ha de ser otra Ifigenia, hija de la unión secreta entre Helena y Teseo;<sup>21</sup> la víctima, según la nueva revelación, se ha ocultado bajo el nombre de Erifila. Antes de que puedan sujetarla, Erifila se adelanta y, por propia mano, se inmola, clavándose un puñal en el pecho. Estos últimos acontecimientos ocurren fuera de la escena. La eliminación del deus ex machina de Eurípides le permite al autor dar a la obra un final feliz.

#### 3.1.1.2. CARACTERES

Según la tradición popular, "las personas se juzgan no por lo que dicen, sino por lo que hacen". La frase es tentadora para el caso de la obra de Racine, en que la acción tiene una relevancia mayor. Sin embargo, el decir popular denota una verdad a medias; las acciones y los pensamientos de los personajes son significativos, independientemente de que entre hacer y decir (sobre ideas y sentimientos) haya armonía o contradicción. La Ifigenia de Racine presenta un equilibrado juego de caracteres. Los personajes parecen calculados, en lo relativo al equilibrio que proporcionan sus fuerzas, para el motor dramático de la acción.

Un primer juego de fuerzas lo conforman Agamemnon y Aquiles. Agamemnon es el motor de la acción negativa, del "mal" acarreado por la traición filial a que lo conduce su incertidumbre.

Aquiles, en cambio, es el motor positivo, él del amor y la de fensa de una víctima. Una balanza que trata de equilibrar los rasgos de Agamemnon es la presencia de Ulises. El rey manifiesta un carácter políticamente pusilánime; fluctúa entre la aceptación del designio de los dioses -en lo que, en verdad, no cree- y lo que su razón y su pueblo le dictan; entre el deber patrio (mejor: conservar su rango militar) y el sentimiento personal (mejor: no alterar el orden doméstico). En suma, este medroso embrión de roble soporta la multiplicidad de rostros del hombre-puente entre dos concepciones del mundo. En contraste con él, Ulises, el de "austeros consejos", muestra la fijeza de lo que hay que hacer, del implacable deber patrio como tal;<sup>22</sup> está con el mito y con la ley; es el frío y monofacético interés del Estado, escudado siempre en el recurso de la divinidad.<sup>23</sup>

Ifigenia, mujer frágil y amable, pero firme en su constancia, lo mismo para con su amante Aquiles, como para con su padre, se halla flanqueada por su débil y ambicioso progenitor, y por su madre desesperadamente absorta en salvarla. Asimismo, presenta dos fuerzas con las que entra en tensión: con Erifila, por un lado; con Ulises, por otro. Erifila, la joven prisionera enamorada de Aquiles que llega con Ifigenia y Clitemnestra, representa la falta de identidad, el antiguo destino determinado por los dioses -venido a menos como creencia-, y se muestra -la calificación obedece a A. Nicoll- "patológicamente miserable, celosa de los demás y con tendencias suicidas".<sup>24</sup> Por la muerte que se

inflinge, Racine logra dar a su drama una conclusión afortunada. Frente a ella, Ifigenia encarna la nueva raza que goza de identidad porque cree en sí misma, en su poder de decisión respecto del destino que le espera. El soporte de la razón, de la lógica, que mata a la humanidad antigua (Erifila) es el mismo que salva a la nueva (Ifigenia). Frente a Ulises, representante de la pasividad "maligna" y acomodaticia, Ifigenia es la pasión de la víctima con vocación de mártir sujeta al "erreur fatale".

Aquiles y Clitemnestra, como eje de fuerzas, se distinguen de los demás, en tanto que simbolizan "algo" por encima del mito, de la ley, del pensamiento antiguo y nuevo; o, si se prefiere, están a ras de un motivo con alta carga patética: el sentimiento. Aquiles, hombre de acción, tosco e ingenuo (ya no prudente) valora y defiende el amor -esta llamada constante en los cinco actos-; Clitemnestra expresa el sentimiento de maternidad en toda su hondura y su defensa a cualquier precio. A pesar de quedar impotente ante las circunstancias, su fijeza de propósito y su carácter enérgico se oponen a los de Agamemnon:

Cette soif de régner, que rien ne peut éteindre  
L'Orgueil de voir vingt rois vous servir et vous craindre,  
Tous les doigts de l'empire en vos mains confiés,  
Cruel! C'est à ces dieux que vous sacrifiez.

[Acto IV, esc. 4]<sup>25</sup>

Los personajes de Racine, de uno y otro sexo, son trágicos

cos porque poseen conciencia del conflicto terrible que se traba entre su razón y su pasión: "La concepción dualista de la filosofía [cartesiana] de la época es incapaz de resolver el conflicto y éste adquiere así caracteres fatales", postula Nelson Osorio.<sup>26</sup> De allí que el tema fundamental en torno al cual giran estas fuerzas vivas, impetuosas, en los personajes opera como un eco de moderada in subordinación, un tibio grito de rebeldía frente a las antiguas creencias y frente a la tiranía de la herencia inmediata. El drama de Racine expresa la necesidad de independencia del individuo y la carencia de solidaridad, a través del "enfrentamiento entre dos concepciones -indica E. Náñez-: la que toma al clan, la sociedad, la colectividad como unidad de la cual el individuo es una mera célula, y la que toma al individuo como unidad con entidad propia".<sup>27</sup>

En efecto, en el campamento griego se enfrentan dos mundos en pugna: el de la guerra, del Estado, y el del hogar, de la familia. Ahí, el juego de caracteres (susceptible de fijarse en diagramas, rombos, etc. -de los que no somos aficionados) está circundado por un espíritu geométrico en que actúa una concepción organizada del mundo que, orientada hacia la creación poética, determina una arquitectura artística simétrica que es la nota distintiva del arte neoclásico de este siglo en que Racine vivió.<sup>28</sup>

### 3.1.1.3. ESTRUCTURA Y ESTILO

Ifigenia de Racine, obra dividida en cinco actos,<sup>29</sup> se distingue de su predecesor, puesto que no muestra la audacia con que Eurípides revestía a sus personajes. Percibió, de acuerdo con George Steiner, que las convenciones subyacentes de las tragedias clásicas "no son mitos vaciados de activa fe"<sup>30</sup> Y una distancia -además de la perogrullada en que podríamos caer, la temporal- de orden dramático frente a la Antigüedad:

Racine no tenía una afición natural al teatro. Tendía a identificarse con los trágicos griegos no en razón de alguna afinidad específica en materia de visión del mundo, sino en razón de que el teatro para el cual se imaginaba que Sófocles y Eurípides habían escrito poseyó una dignidad exclusiva. Tal es el pensamiento que se expresa en el prefacio a Iphigénie:

"He reconocido con placer, en virtud del efecto que ha tenido en nuestras tablas todo lo que he imitado de Homero o Eurípides, que la razón y el buen sentido son los mismos en todos los siglos. El gusto de París demuestra coincidir con el de Atenas".<sup>31</sup>

Acerca de su afición natural al teatro, resulta osado con firmarlo o desvirtuarlo. Ciertamente que el arte de Racine es de tensión calculada; mayor daño le ha hecho el uso imperturbable y persuasivo de las unidades dramáticas (tiempo y lugar) que para otros (Corneille, por ejemplo) había sido una cuerda de volatinero destinada a realizar arriesgados movimientos de acrobacia.<sup>32</sup> Por fortuna, con Racine no ocurre la muerte de la tra

gedia, ni visiones triviales del mundo clásico. Como muestra ahí está el botón de la Querrela de Antiguos y Modernos en que participó con ímpetu<sup>33</sup> (nada parecida a la disparatada pseudopolémica actual entre modernidad y posmodernidad) y, sobre todo, su obra dramática. A su predilección por Eurípides, fundada en la "razón" y el "buen gusto" con las mismas concesiones para Atenas y París -y en que ritual y acción tienen lugar sin intervención necesaria de la fe-, Racine reclama para sí el apego al modelo clásico en un punto básico. En el mismo prefacio declara acto seguido a la cita de Steiner:

Mis espectadores se conmueven por lo mismo que otrora hizo llorar al pueblo más sabio de Grecia y que obligó a afirmar que, entre los poetas, Eurípides era extremadamente trágico, que sabía provocar maravillosamente la compasión y el terror, que son los verdaderos efectos de la tragedia.<sup>34</sup>

En Ifigenia, Racine retiene la sustancia de la leyenda y desecha algunas de sus improbabilidades más espectaculares; "mas a cierto precio -observa Steiner-; Ifigenia es salvada por las que esencialmente son razones de decoro y galanterie. En su lugar halla la muerte Erifila...; el poeta trataba de armonizar los reclamos del buen sentido y la lógica cartesiana con los de la mitología".<sup>35</sup> Esta transacción para solucionar el problema de lo irracional, con otro acto (¿irracional?), puede parecer a un espectador una salida absurda, pero es la destreza con que juega Racine el juego de la razón, el intento por eludir algunas inconsecuencias del irracionalismo (dominante).

Las acciones del drama transitan de la oscuridad y del "silencio del viento" a la claridad. De la duda respecto a la bondad de los designios político-religiosos, se pasa a la luminosidad de las decisiones individuales. Racine lleva la acción hacia una conclusión "descabelladamente feliz",<sup>36</sup> aunque la atmósfera a todo lo largo de la obra es seria y con amenazas de desastre; su obra se ubica más cerca de Eurípides que de Menandro; y, recordémoslo, su punto de ataque se inicia cuando el telón se levanta, nos arroja in media res de la historia. Pero entre el prefacio de Racine y la escena final del drama, se desliza una astilla, entrevista por Steiner:

Racine añade que el espectador moderno no quiere aceptar milagros. Mas así se elude el problema. Si el público está dispuesto a aceptar las condiciones míticas de la tragedia en su conjunto, ¿por qué se resistiría ante ese motivo final de una intervención sobrenatural? Por otra parte, en la narración del rescate de Ifigenia que hace Ulises, todos los elementos del milagro vuelven a entrar por la puerta de atrás:

Les dieux font sur l'autel entendre le tonnerre;  
 Les vents agitent l'air d'heureux frémissements,  
 Et la mer leur répond par des mugissements;...

[Y un ejemplo más del mismo parlamento -Acto V, escena VI:]

Le soldat étonné dit que dans une nue  
 Jusque sur le bûcher Diane est descendue.  
 Et croit que, s'élevant au travers de ses feux  
 Elle portoit au ciel notre encens et nous vœux.<sup>37</sup>

La habilidad de Racine reside (exige) en la síntesis con que aplica el juego de la razón cartesiana. El milagro ha sido

descrito por un soldado. Ulises, a su vez, lo refiere. No garantiza veracidad. Estamos ante el manejo de lo verosímil: "Parece ser cuestión de grado", afirma Steiner.<sup>38</sup>

Las acciones del drama son evocadoras y nos sumergen en una atmósfera encantatoria del mito de Ifigenia que se realizó en otros niveles de realidad y conciencia in illo tempore: un altar destinado a recibir a la víctima (¿no atrae la imaginación del espectador de modo persistente?); la siniestra figura de Calcas, blandiendo el cuchillo del sacrificio; los oráculos; los dioses; el rumor que se resbala entre los barcos anclados en el puerto; el mar en calma; el ocioso remo; el sueño; la voz de Agamemnon que cala sobre Arcas; los reyes; el ejército; la sangre<sup>39</sup>; elementos que, presentes a través del ritmo avasallador de acciones y de poesía de estilo ceñido, resultan sugerentes de un pretérito renovado.

Cuando Gilbert Highet reflexiona sobre la versificación de la tragedia barroca -legislada como no ocurrió en la tragedia griega, en la latina o renacentista-, reconoce dos virtudes: concentración y tensión, pero que no hace posible un discurso largo y continuo de un personaje, discurso de flujos y reflujos fantaseantes; no es posible del todo, pues cada verso

tiene que llegar a la cesura que lo divide en dos, y hacer una pausa al final, y una pausa mayor al final del pareado... En francés hay otra ley que acatar. A cada pareado de rima "masculina", tiene que seguir un pareado de rima "femenina", de



modo que todo discurso queda cortado, para el oído del oyente, en simétricas proporciones de cuatro versos. Es increíble cómo los dramaturgos consiguieron producir tan vigorosos efectos con semejante versificación. Es un vehículo espléndido para expresar los rápidos cambios de propósito y la pugna de motivos ...dentro del espíritu de un personaje y para reproducir un rápido toma y daca de un altercado.<sup>40</sup>

En efecto, no podríamos hacer tiranía, trayendo la reverberación de Bernard Shaw, según la cual -con una frase risueña, o circunspecta- señalaba que a los franceses les importaba más que una frase fuera gramaticalmente correcta a que fuera verdadera, pues el caso de Racine es elocuente. Sus alejandri nos pareados instauran una musicalidad (ningún ritmo de minuetto que lleve al baile) asistida por la disciplina, por la razón; sabe rebozar de luz y de sonido un pasaje con palabra poética:

Voyez tout l'Hellespont blanchissant sous nos rames  
 Et la perfide Troie abandonnée aux flammes,  
 Ses peuples dans vos fers, Priam à vos genoux,  
 Hélène par vos mains rendue à son époux;  
 Voyez de vos vaisseaux les poupes couronnées  
 Dans cette même Aulide avec vous retournées,  
 Et ce triomphe heureux qui s'en va devenir  
 L'éternel entretien des siècles à venir. [Acto I, esc. 5]<sup>41</sup>

O la agilidad rítmica de la palabra al servicio de la acción (anhelante en este caso) de Aquiles:

Venez, qu'aux yeux des Grecs Achille vous délivre;  
 Et que le doux moment de ma félicité  
 Soit le moment heureux de votre liberté. [Acto III, esc. 4]<sup>42</sup>

Racine se aplicó, sin duda, a seguir al poeta griego en cuanto a la elevación de las pasiones humanas. El coro -que el autor no usa de modo explícito, pero está sintetizado en las nodrizas y los ayos- en Eurípides se ha personalizado; en Racine se ha personalizado mucho más. Los seres que interactúan en Ifigenia son interiorizados, a tal grado, que su egocentrismo no logra captar "con nitidez los contornos y límites del propio yo"<sup>43</sup>; ego revelado en la frase central que atraviesa la obra y que plantea Ifigenia, a manera de sobrio grito de rebeldía frente al poder sacro y al poder político, grito contra las ambiciones y odios personales: "Ciel! pour tant de riguer, de quois suis-je coupable?" [Acto III, escena 5].

El desenlace de la obra y el ánimo de independencia del individuo, a través de la frase de Ifigenia, permite acoger el planteamiento de Emilio Náñez al caracterizar la tríada de obras de Racine que se consideran la expresión de la libertad:

Racine, después de romper en Mitridates las ligaduras que lo aprisionan al rey, de quebrar en Ifigenia las cadenas que lo aherrojan a los dioses, y de desatar en Fedra los lazos que ligan su conducta a los mandatos de una moral tradicional y esclavizadora..., su pluma permanece muda para la tragedia auténtica...[En Ifigenia] rechaza la sumisión incondicional a los dioses, el tabú religioso..., y rehúsa hacerse responsable de otros actos que no sean los suyos propios y no admite los que se le imputan en nombre de la solidaridad con el grupo o con el más allá.<sup>44</sup>

### 3. 2. WOLFGANG GOETHE

Por ventura, de Goethe (1749-1832) solamente tomamos una parcela pequeña, pero rica, dentro de la variedad temática de este hombre, tan abierto al mundo y fascinado por la cultura, que depara una frondosa y compleja obra penetrada con fresca imaginación, con profunda sensibilidad; una obra que no se desentiende de de la abrumadora gama de conjunciones "y", por parte de la crítica aficionada, espontánea, académica o neoacadémica:

Don Alfonso [Reyes] me hizo notar una vez -recuerda A. Alatorre- cómo la bibliografía goetheana daba la impresión de lo inagotable, de lo infinito: a los libros y artículos existentes veía sumarse, ..., año tras año, otros muchos interminablemente; estudios intitulados a menudo "Goethe y...", donde a la conjunción y seguía cualquier sustantivo imaginable: no ya sólo "Goethe y Bettina", o "Goethe y la ontología de Kant", sino "Goethe y la hidráulica", "Goethe y el catolicismo romano", "Goethe y el amor petrarquista", "Goethe y China", "Goethe y los caballos", "Goethe y la lucha de clases", "Goethe y la naturalidad americana", y así hasta el infinito.<sup>45</sup>

Sumemos nuestro sustantivo, no imaginable, sino regalado por el propio Goethe: "Goethe e Ifigenia"; no digamos ya "Goethe y el teatro", pues estando listos en la butaca para esta tercera llamada a Ifigenia (después de Eurípides y de Racine), Allardyce Nicoll se arrima a nosotros para quebrantar la conjunción. El crítico, luego de reconocer en el autor a uno de los más grandes autores de la era revolucionaria (de la revolución burguesa,

caractericemos), nos cambia la "y" por un "pero" adversativo:

...pero ciertamente no fue uno de sus mejores dramaturgos. Para un hombre que estaba tan ardientemente interesado por el teatro y tan activamente comprometido en los asuntos de la escena sus dramas muestran una peculiar falta de sentido teatral: su empleo como director del Teatro de la Corte de Weimar no pareció enseñarle nada. Las ideas tienden a prevalecer en sus piezas, y las discusiones intelectuales a ocupar el lugar de la acción; la verdadera trascendencia del dramaturgo se pierde en la romántica subjetividad de su arte.<sup>46</sup>

Nicoll nos advierte la posibilidad de enlace de Goethe con el drama, desde el punto de vista externo ("director del Teatro de la Corte de Weimar" entre 1791 y 1808), mediante su activo y ardiente interés. En cambio, como dramaturgo, el ánimo de enlace no sólo se vuelve restrictivo ("pero"), sino que bordea la anulación, por medio ahora del adverbio que aprendió (o se le enseñó): "nada". No obstante, queda algo del adverbio pulverizador: "Iphigenie auf Tauris,..., al final puede reputarse ...como la más afortunada obra teatral de Goethe".<sup>47</sup> Respecto de su teatro de "ideas", recordemos que otros dramaturgos se han servido de los carpinteros. En Goethe no hallamos la dictadura, tampoco, de un pensamiento; existe una incesante danza de pensamientos afines que adoptan un semblante humano (¿no es el caso de B. Shaw?<sup>48</sup>). Si a esta peculiaridad "demasiado abstracta" de sus dramas añadimos el privilegio de que han gozado obras suyas como Werther o el Fausto, por supuesto, entramos desnivelados para juzgar la obra. Y no por acaparar rótulos o con

tradecirse, el mismo crítico teatral ha reconocido previamente que el drama romántico en Alemania se haya representado por Goethe y por Lessing (1729-1781).<sup>49</sup>

La imagen de Shakespeare (1564-1616) entra de lleno en el corazón de Goethe en la época de Estrasburgo,<sup>50</sup> recuerda Alfonso Reyes en su biografía sobre el escritor germano. Recibe del dramaturgo inglés no tanto una lección de recursos dramáticos como la comunicación de un estado de ánimo, que ha de expresarse en Werther y, en términos teatrales, en Ifigenia en Táuride. Shakespeare significa un punto de partida a caminos diferentes en Racine y en Goethe. Racine contaba con una tradición que, si en un momento le sirvió de apoyo, después se transformó en el elemento con el cual debía romper. Goethe, por su parte, fue a buscar el apoyo que no tenía su generación en las "normas clásicas universales y se fabricó su propio mundo...Concilia [de esta forma] el espíritu del Norte y del Mediodía, y cuenta sus dineros de bárbaro septentrional sobre el mosaico romano".<sup>51</sup>

Esa alianza, resultado de su concepción vital, política y estética, concuerda con los grandes poetas que, "no son los intérpretes y representantes de sus pueblos -refresca Benedetto Croce-, sino más bien sus contrarios, sus críticos, sus correctores e integradores".<sup>52</sup> Este hombre que pretendió en Cortes ni fue del rebaño servil, ni tampoco agradó "a los políticos de su pueblo".<sup>53</sup> En la época del reinante individualismo, contó "sus dineros de bárbaro septentrional

sobre el mosaico romano", sí; pero no con la asimilación propia del Renacimiento, sino con la intimidad más estrecha que le proporcionó el mundo griego o, como propone Ernest Beutler: "'buscando con el alma el país de los helenos', palabras de su Ifigenia que serán la divisa de Goethe hasta la muerte".<sup>54</sup> Homero, la tríada capitolina de la tragedia (tradujo, cabe agregar, Ifigenia en Aulide de Eurípides), Píndaro, etc., son libros de cabecera que oxigena, que lo oxigenan.

Las obras dramáticas de Goethe significan, por lo general, una experiencia propia proyectada en el ámbito estético, sin que lo dicho dé a entender que se lean sus textos con la visión identificadora entre personaje y autor de modo mecánico. Dos detalles. Goethe tuvo sus escrúpulos teatrales. La anécdota la refiere G. Steiner: "Goethe se retiró del teatro de la Corte de Weimar cuando se representó allí Le chien de Montargis (1816) de Pixé récourt -en la convicción de que rebajaba su dignidad al asociarse a un drama en el que un perro era el protagonista".<sup>55</sup> (Ingenio, después, el de Kafka). Pero el caso no indica tampoco concebirlo "predicador" moral. Su drama Estela (1775) fue considerado por los antagonistas ingleses del teatro alemán, un "compendio...de la inmoralidad...por el atrevimiento de su tema".<sup>56</sup> En su primera versión, la obra presentaba a un personaje, Fernando, que ama casi por igual a dos mujeres (Estela y Cecilia) y quien cede finalmente a un triángulo amoroso libre de convenciones. En posterior reelaboración, Goethe cambió el final de la obra: Fernando y

la heroína hallan la solución en el suicidio. Mojigaterías aparte frente a la primera versión, Goethe otorga a su nueva escritura un cierre que, ubicado en la esfera ética, da mayor probabilidad psicológica al conflicto, y no por obedecer a una moral pacata, habida cuenta de que Estela, pondera Reyes, "-contrafigura femenina del Werther-...apenas despierta una aurora de serenidad cuando ya la angustia la sobrecoge".<sup>57</sup>

La constante ruptura de aduanas entre poesía y vida, entre creación poética y su experiencia viva, evoca una curiosa intuición de Goethe acerca de la catarsis (el efecto purificador que Aristóteles le atribuía a la tragedia), y que Nietzsche recoge para apreciar el estado de alma del artista al escribir su obra, además de ser una percepción estética en los oyentes:

"Nunca hemos podido llegar a tratar una situación trágica -dice Goethe-, sin sentir un vivo interés patológico. Por lo mismo, antes las hemos evitado que buscado. ¿No será quizá uno de los méritos de los antiguos que, entre ellos, el más alto patetismo no les ha sido nunca más que un juego estético, mientras que para nosotros la verdad natural debe producir un resultado semejante?" Ahora podemos responder afirmativamente [señala Nietzsche].<sup>58</sup>

A Goethe no lo sacude una fascinación de nostalgia ilustrada, acude al mito propicio para precipitar y purificar conflictos, acude a los héroes (esos espíritus tutelares del hombre). La catarsis, operando en el artista, se ha de revelar con fuerza en su Ifigenia en Táuride.

### 3.2.1. IFIGENIA EN TÁURIDE DE GOETHE

Ifigenia en Táuride estuvo sujeta a un proceso de elaboración constante. Se ha indicado su escritura inicial en prosa, en menos de dos meses, a pesar de los continuos cambios de residencia y toda suerte de impedimentos, durante un viaje de negocios que hizo Goethe por Sajonia-Weimar en 1770.<sup>59</sup> El drama fue publicado y estrenado en 1779, el mismo año que se representaba, en París, la ópera "Ifigenia en Táuride" de Gluck (1714-1787), fundador de la ópera moderna que, a través de la música, logró articular sentimiento lírico y trágico sustentados en los ideales griegos.<sup>60</sup>

Aunque el drama de Goethe fue publicado y estrenado en la fecha indicada, y pertenece a la época conocida como el "régimen intelectual" del poeta (1777-1779), la obra trasluce un poema dramático de corte emocional, en la acepción más noble del término. Insatisfecho con la forma en prosa del tópico tan de su predilección, la guardó varios años en el centro (jamás en un rincón sombrío) de su inteligencia y de su afecto, con el fin de perfeccionarlo. El momento oportuno para poner nuevamente manos a su obra, se concretó en su deseo de viajar (huir, es más preciso) a Italia: "Fiel a sus normas, medita la evasión, una evasión que a su turno sea aleccionamiento. Un buen día del mes de septiembre de 1786, sale para Carlsbad. De allí sin prevenir a nadie, escapa a Italia bajo el nombre de Juan Felipe Moller, comerciante en Leipzig".<sup>61</sup>



Manuscrito en mano e impresiones de belleza de aquella tierra querida del arte lo impulsan a fertilizar y a acabar su obra. De la experiencia habla frecuentemente en los primeros tiempos de su viaje, y para expresar el sentimiento de admiración que le causa una Santa Agueda, que cree de Rafael, en Bolo-  
nia,

dice que ha observado mucho la figura, le leerá en espíritu su Ifigenia, y que nada dirá la heroína que la Santa no hubiera podido escuchar. En efecto, ha hecho esta su heroína de belleza tan pura, que si por fuera es la más hermosa y perfecta de las estatuas griegas, por dentro no tiene nada que envidiarle a la más casta de las doncellas cristianas.<sup>62</sup>

Sobre el mismo plan de su primera obra su nueva Ifigenia la reescribe en verso y la termina en 1787.<sup>63</sup> Esta "hija del dolor", como gustaba llamarla, fue objeto de retoques posteriores que le dieron una combinación de prosa y verso. Aunque la última versión corresponde al período en que Goethe ya no era el individuo de urgentes pasiones, sino el estudioso disciplinado y cultivador de la ciencia, puede admitirse, según Reyes, que siempre "la iluminación poética -la confianza intuitiva de la naturaleza- precedía a la investigación".<sup>64</sup> Con esta disposición logra vencer el oficio conceptual del lenguaje y "sus palabras parecen hechos".<sup>65</sup> Consideremos, enseguida, la fábula con sus interesantes desviaciones del originario tratamiento de la leyenda.

## 3.2.1.1. FÁBULA

Cerca del modelo de Eurípides, Ifigenia, a las puertas del palacio de Diana (=Artemisa) en Táuride, recuerda la tierra de los griegos que busca su alma, se lamenta de su destierro, de su menguada dicha femenina, de su soledad y abandono, y, "henchida de temor", expresa el servicio a despecho que presta a su diosa salvadora, pues, aunque rendida a la voluntad suprema, su alma jamás se acostumbra al lugar hostil. El criado Arcas, una vez finalizado el prólogo de Ifigenia, llega hasta ella. Intercambian frases acerca de la gratitud, el orgullo y el falso mérito de la vanidad. El mensajero le da noticias sobre las intenciones del rey Toas, quien, muerto su hijo y con "miedo a la aislada vejez", desea proponerle matrimonio a la sacerdotisa. Este nuevo elemento -la pretensión nupcial de Toas con Ifigenia- añade interés dramático a la obra, y proviene -documenta R. Cansinos Assens- de la tragedia Oreste et Pilade ou Iphigénie en Tauride (1699) de Langrage.<sup>66</sup>

El mensaje da oportunidad a Ifigenia para reflexionar, de modo que cuando el rey le solicita su mano, ella rechaza de inmediato la propuesta. Toas respeta la decisión de la sacerdotisa, luego de que ella revela, en breve genealogía, su pertenencia a la raza tantálida: "No te fatigues en buscar excusas", le dice Toas, y le permite regresar a sus tareas, exigiéndole el sacrificio de dos náufragos recientemente llegados (Orestes

y Píladés). Si antes había permitido que Ifigénia perdonara la vida a muchos, ahora, para aplacar la pena que le ha causado el rechazo, ordena la inmolación de inmediato. Un canto dirigido a la diosa, por parte de Ifigénia, cierra el acto.

Orestes y Píladés han llegado a Táuride en busca de la hermana de Apolo (Diana/Artemisa), pues sólo llevando su imagen a Delfos se purificará la maldición de la casa de Atreo (y, por tanto, de los tantálidas) que aqueja al matricida Orestes, último representante de la estirpe. El diálogo entre los recién llegados manifiesta espontáneamente camaradería; el asilo y la amistad que los ha guiado desde la infancia. Orestes presiente la empresa como un "descenso al reino de las sombras". Al presentarse Ifigénia, los interroga acerca de su identidad y procedencia. Píladés inventa (aspecto introducido por Goethe al tratamiento tradicional del mito) su cuna en Creta, hijos de Adrasto, y que son los hermanos Céfalo (=Píladés) y Laodamo (=Orestes).<sup>67</sup> Atribuye a este último la muerte de un tercer hermano -Díscolo, el de en medio-, que pretendía quedarse con reino y herencia a la muerte del padre. ¿La razón de su presencia en Táuride? Apolo los ha enviado al templo de su hermana donde han de hallar "auxilio de mano bienhechora" [ Acto II, esc. 2]. Al ser les solicitadas noticias del destino de Troya y de su familia, Píladés relata el asesinato de Agamemnon a manos de Clitemnestra. Orestes rectifica el testimonio de su amigo (supuesto hermano) y devela la muerte de Clitemnestra cometida por su hijo,

a quien persiguen las Furias (=Erinias) desde entonces. Ifig  
nia se ve tentada a declinar su deber de sacrificadora, al com  
padecerse de "Laodamo", el fratricida, que comparte igual suer  
te que "Orestes", el matricida.

En el acto tercero, Orestes se confiesa incapaz de prolon  
gar el encubrimiento: "No puedo tolerar que con una palabra/ falsa, en  
gañada seas, alma grande" (esc. 1). Revela su identidad (anagnórisis),  
pide a la sacerdotisa su muerte, para que así lo libere de la  
culpa que lleva a cuestas. Ifigenia, ánimo en vilo, le confie-  
sa a su hermano quién es; él no da crédito a cuanto oye; pien-  
sa que se trata de sortilegios; cae postrado y el delirio se  
adueña de él. Ante Orestes desfilan sus antepasados, cual som-  
bras provenientes del Averno (nuevo motivo. ¿Proviene del mundo lati-  
no?). En medio de las figuras, emerge la de Ifigenia. Llegado  
a término el delirio, a la calma, los hermanos dan cabalidad  
a la anagnórisis.

Arcas aparece con motivo de abreviar el sacrificio exigi  
do por el rey. Ifigenia arguye la necesidad de purificar el  
templo, profanado por uno de los náufragos, maculado por el  
fratricidio. Un problema se le presenta a Ifigenia. Si salvar  
a su hermano mediante el engaño -como puede hacerlo-, o, en  
lugar de ello, contarle osadamente al rey bárbaro quién es  
Orestes. En el primer caso habrá manchado su alma con la men-  
tira; pero, para el segundo, cuenta, no obstante su negativa

al rey, con su simpatía, amén del agradecimiento que ella siente por Toas. Entretanto, Arcas y Toas sospechan algún ardid fraguado ante el retraso de la inmolación.

Ifigenia decide no engañar al rey, y procura excitar de nuevo su simpatía para persuadirlo a que permita a Orestes llevarse la estatua de Artemisa del templo. Toas pide pruebas de identidad a Orestes; es él quien acusará recibo final del origen de los hermanos: la cicatriz que separa las cejas de Orestes y la marca en la mano derecha "como tres estrellas", que Ifigenia confirma. Una vez dilucidado el parentesco, un nuevo elemento se aclara: el designio del oráculo de Apolo: "Arrebata a la hermana que está presa/ de Táuride en el templo, contra gusto,/ y de la maldición quedarás libre" [Acto V, esc. 6]. No era, pues, la hermana de Apolo, sino la de Orestes quien habría de obrar la purificación. Toas permite la partida a Ifigenia, Orestes y Píladés, no sin antes sellar un pacto de amistad con la primera.

#### 3.2.1.2. CARACTERES

Gratitud para con los bárbaros y preferencia por la civilización; amor a la verdad como valor supremo, símbolo del poder salvador que anida en el corazón del hombre; confianza en los seres humanos que rechaza el destino concebido en términos atávicos; en suma, la voluntad de modificar el destino con las propias fuerzas, tal es la actitud de Ifigenia a lo largo

de la obra. La movilidad de los personajes, con su halo mítico y su carga humana, le otorga al drama un simbolismo ubicable en un dominio ético moderno, más que "casi cristiano".<sup>68</sup> Se erige en la búsqueda de la libertad donde ha de hallarse la divinidad (no reducido a su sentido cristiano) de lo creado. Los motivos, en ese aire imantado de mito y humanidad, ganan fuerza a través de los binomios hado/ voluntad, culpa/ redención, en que Goethe logra "concretar el símbolo y vestir un carácter vivo con la túnica de la idea".<sup>69</sup>

Ifigenia, símbolo de la humanidad exenta de mancha, diáfana, alberga, por eso mismo, las posibilidades de verdad y confianza en el género humano. Frente a una "dicha femenina menguada", prefiere la muerte virginal y no entregarse a las pretensiones del poder que hay en Toas, pues ese "obsequio" es amenaza para su voluntad, le causa espanto (Acto I, esc. 2). Portadora de la esperanza, del optimismo ("mi alegre vuelta se aproxima"), amorosa y no sentimentaloides ("yo no examino, siento"), se halla desprejuiciada de debatirse entre razón y sentimiento. Desconocedora de traiciones, reconoce leyes universales compatibles con el ejercicio de la voluntad; sabe despreciar la ceguera que ata al yugo:

...Desde mi niñez he obedecido  
a mis padres primero, luego a Diana,  
y obedeciendo siempre el alma mía  
libre sentí; pero a palabras duras,  
al fallo injusto y áspero de un hombre  
doblegarme, ni allá ni aquí he sabido. (Acto V, esc. 5)

Con sus más nobles sentimientos, Ifigenia ha logrado despertar en el príncipe Toas la confianza. Confesar la verdad no le es arduo ni osado para su propósito. Dar y recibir es su consigna.<sup>70</sup> Por ello, a la verdad sustentada en la fama ancestral y retórica, ella solicita la verdad práctica, aquella que derive al bien que debe hacerse sin reflexiones; exige entereza en el ánimo solidario que respete la diferencia y, así, ganar fe en la vida. La esperanza de una humanidad reintegrada, con cimientos en esa nebulosa que es la verdad, la expresa a Toas:

Si cual la fama dice, sois veraces,  
muéstrémelo vuestra ayuda, y por mí sea  
glorificada la verdad... (Acto V, esc. 3)

La gradación del carácter de Orestes es una de los más destacadas. Es el hombre que acarrea los fatalismos ancestrales:

...cual apestado, maldecido,  
muerte y dolores en mi seno llevo;  
y al pisar el lugar más saludable,  
los rostros que mostraban lozanía,  
pronto acusan dolor mortal y angustia. (Acto II, esc. 1)

El fatalismo atávico es redimido, no sin antes expresar en él una conciencia de necesaria autoconsumación; insiste en morir con ignominia y solo, primero; luego juzga prudente descender al Averno; ello es más purificador que una "fuga venturosa": "¡Baja conmigo al reino de las sombras!", le dice a Ifigenia. Pero una vez purificado, vuelve a nacer: "La maldición se

acába, me lo dice/ mi corazón; oigo irse a las Euménides/ al Tártaro..." (Acto III, esc. 3), y es restituido a la fe en la propia voluntad y energía. Si Ifigenia y Orestes resplandecen con sus profundos sentimientos, Pílates, el amigo, ha de ser el pie de la balanza que contenga el desbordamiento de las pasiones. Ifigenia en uno de sus monólogos, lo caracteriza pronto y con acierto: "Él es brazo del joven en la guerra/ y en el consejo es ojo del anciano" (Acto IV, esc. 1). Los rayos potentes que surgen de los hermanos, él los depura con lenguaje equilibrado. En la obra, los personajes no están sobrecargados del matiz político (presente, por ejemplo, en Racine). Toas representa el poder político sí, pero dulcificado por el calor humano, por los sentimientos; no exhibe los rasgos del tirano ensimismado en la trascendencia de sus gestiones públicas. Frente a la conveniencia personal o a los deseos del pueblo sobrepone el amor, la verdad, la voluntad purificadora: "...obra conforme a tus deseos", "Si volver a tu casa crees posible,/ de toda obligación yo te descargo" (Acto I, esc. 3), le expresa a Ifigenia. Su carácter comprensivo no da lugar a gestos débiles, como podría pensarse. Es apto para sopesar situaciones y suficientemente armado para sospechar; ninguna nota pusilánime lo atraviesa, pues comparte los resortes humanos que impulsan las acciones de Ifigenia y Orestes.

Goethe nos entrega caracteres que son símbolos, subordinando la complicación en la trama (recuérdese a Racine). Si



añade desviaciones originales ( verbigracia, la proposición matrimonial), es porque Goethe no ha olvidado el gusto "refinado" del público selecto y romántico de Weimar.<sup>71</sup>

Ifigenia dialoga con Toas como personaje trágico, simbólico, con características mesiánicas, más que con alarde resplandeciente: "Quien interpreta mal la voluntad divina, quien imagina en su delirio sedientos de sangre a los dioses, no hace más que atribuirles su propia sanguinaria condición" (Acto I, esc. 3). No tiene Orestes el peso recargado hacia acciones que lo lleven al robo de la estatua de Artemisa; la primacía es la de un Orestes delirante, lleno de culpa milenaria, de la que es símbolo. No es Toas ni colérico ni velador insomne de la conveniencia; destaca el rey de tono comprensivo que rehúsa a creer en las culpas gratuitas que pesan sobre Ifigenia y la raza tantálida.

### 3.2.1.3. ESTRUCTURA Y ESTILO

Ifigenia en Táuride, igual que la Ifigenia de Racine, se divide en cinco actos,<sup>72</sup> y se adhiere en su estructura a las trajinadas unidades de tiempo y lugar. El coro no figura explícitamente. Sin embargo, en los soliloquios los personajes pueden equivaler al coro, por cuanto se despersonalizan.<sup>73</sup> En esta óptica, esos cantos independientes en que bulle la conciencia y es apta para el alivio, los percibimos en cinco soliloquios:

tres de Ifigenia que abarcan lamento, reflexión y recuento a manera de teogonía; uno de Orestes que articula lamento y alborozo posterior a su delirio; y otro de Toas con matiz de lamento. Una posibilidad más es la de algunos diálogos de Píladas con Orestes, en que de forma discreta -en sordina- el pedagogo y amigo hace las veces de eco consciente que recuerda al coro antiguo.<sup>74</sup> El prólogo y el mensajero griegos operan y, aunque Goethe propendió por eliminar el deus ex machina, -ese recurso, en ocasiones, ajeno al ritmo interno del drama-, las palabras que Goethe pone en boca del oráculo de Apolo son originales e indicadoras de que la respuesta y posibilidad de liberación, están en el hombre; en Ifigenia, la humana; no en la divina Diana (=Artemisa). Se trata de un dios que estimula la búsqueda y hallazgo del poder divino en el hombre mismo.

El tratamiento general del mito de Ifigenia trasladada a Táuride deriva, evidentemente de Eurípides (de Ifigenia en Táuride y de Orestes). No obstante, la factura y el espíritu de la obra de Goethe se han pensado "no esquilianos ni euripideanos. El genio que preside este drama es el de Sófocles. Elemento central de la obra es el choque entre instancias inmediatas y arcaicas del hombre y los refinamientos del proceso civilizador. Dice Adorno: 'Ifigenia y Tasso son dramas de civilización'.<sup>75</sup>

Drama de "civilización" -desviándonos del paralelo metódico

con Sófocles- en cuanto la "civilización" prevalece sobre la inocencia bárbara o lo irracional que otrora pesó. Ifigenia sobrepasa los autoengaños. En el momento de azoramiento supremo, y conocedora de que sus propios valores están comprometidos por una posible falsedad táctica, Ifigenia se vuelve hacia su fuero interno,

al amenazado santuario de su yo moral, lo mismo que Antígona [la Antígona de Sófocles]: "¿A qué medios no acudí para defender mi más íntimo yo? ¿Habré de apelar a la divinidad para que haga un milagro? ¿No tengo fuerzas en la profundidad de mi alma?" Si bien la soledad de Toas al término de la obra atestigua su humanidad, ella es un eco de la propia soledad de Creonte [en la misma Antígona de Sófocles].<sup>76</sup>

A ese imperativo de decisión, basado en la conciencia ética que une a Ifigenia con Antígona, "hermanas por su espíritu", se añade otro elemento: la Parzenlied, esto es, el "Canto de las Parcas" que Ifigenia recuerda y entona en el acto IV, escena 5. Según G. Steiner, este canto no es sólo uno de los momentos cumbres del arte de Goethe, sino también una recreación metamórfica de las odas corales que contiene Antígona, en que se funde la vulnerabilidad del hombre y el legado de la ruina que pesa sobre la casa de Layo (el padre de Edipo). Además, el canto "métricamente es una de las raras equivalencias que tenemos en una lengua moderna de los ritmos martilleantes y chasqueantes de la lírica coral de Sófocles".<sup>77</sup>

Otro de los momentos brillantes de la obra es el de la anagnórisis. Goethe nos la entrega como resultado de una verdad que, a fuerza, requiere salir. Ni Ifigenia ni Orestes presentan marcas u objetos de reconocimiento externo: se recuerdan. Será la ley -Toas- quien, al final del drama exija a Orestes señales de identidad para dejarlo partir. Pero en la escena entre los hermanos, Orestes confiesa no ser Laodamo, ni haber matado hermano alguno, sino que lo asfixia un crimen peor aún, el matricidio. Y en su expresión halla buena parte de su catarsis, Ifigenia reconoce tal sinceridad en él que no necesita pruebas. El delirio de Orestes, anterior al reconocimiento total entre los hermanos, es la memoria misma en forma de figuras que brotan despojadas de lo transitorio, de lo deleznable, y que, en plena ebullición, genera angustia: "Nadie que haya visto Ifigenia representada -arguye G. Steiner- olvidará cuánta angustia se acumula antes de la vuelta al final de la gracia".<sup>78</sup> Esos sedimentos de memoria atemporal, eternos y universales en el hombre, tras los accesos febriles, conducen hacia la calma, la serenidad griega (la sofrósine), y la "impaciencia o codicia" tienden a desaparecer: "Y sólo lo hermoso y lo eterno siguen palpitando como astros en la noche".<sup>79</sup> Ese augurio de proezas en Orestes, su marca "como de tres luceros", es el mismo que hace pronunciar a Ifigenia la ventura: "La última esperanza de la raza de Atreo en él reposa" (Acto V, esc. 3).

Y una siempre penúltima reflexión: "Goethe y Orestes". Para encontrar la paz interior, Goethe recorrió el camino de Orestes, el Atrida de la carga milenaria (y no sólo por haber desempeñado el papel de Orestes en una representación de cortesanos<sup>80</sup>). Vivió y compartió con él placer y dolor para lograr su propia redención que quiso hacerla extensiva al género humano:

Muere la raza tantálida a manos de Goethe -reflexiona R. Cansinos Assens-, que ha sido, y aún es a ratos, un tantálida, un Superhombre. Al curar y redimir a Orestes, también Goethe se cura y redime a sí mismo.<sup>81</sup>

Goethe filtra elementos de su naturaleza trágica en Orestes; después de haber enfrentado -padecido- una lucha contra el Mal y el horror, si bien no los aniquila, obtiene la serenidad del pueblo helénico, y la trasmite al mundo. El mito de Ifigenia, despojado del mucho aparato teatral, se humaniza con mayor fuerza ahora.

Ifigenia, la humanidad pura; Orestes, el hombre culpable. Se reconocen, se integran. Ifigenia ha requerido ser, más que humanizada, idealizada para contar con el lado eterno de lo que la realidad mezquina nos priva; su valor ético se eleva por encima de la esfera empírica de la vida. Estando en Sicilia, Goethe se decantó con una naturaleza, inspiradora del arte antiguo, y descubrió en ella constantes humanas que no son el resultado del "capricho de una raza o de un individuo".<sup>82</sup>

## NOTAS

1. Gilbert Highet, La tradición clásica, I, trad. de Antonio Alatorre, F.C.E., México, 1986 (Lengua y estudios literarios), p. 193.
2. Séneca (Lucio Anneo), nacido en Córdoba, España en el año 4 a.C., murió en el 65 d.C. Cfr. su obra Agamemnon, trad. de Lorenzo de Riber, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 1055-1075.
3. Recurso de "Scichomythia"; véase nota 25 del capítulo II.
4. Allardyce Nicoll, Historia del teatro mundial. Desde Esquilo a Anouilh, trad. de inglés por Juan Martín Ruiz-Werner, Aguilar, Madrid, 1964, p. 103.
5. La primera tragedia, en el orden del tiempo, es la Iphigénie en Aulide de Jean de Rotrou (1608-1650), dentro del teatro clásico del Renacimiento francés; su tragedia debe mucho a Lope de Vega, pero fue opacada, sin duda, por la aparición de Racine. Un mediano ajuste de la tragedia raciniana, la intentó el escritor español José de Cañizares (1676-1750), con El sacrificio de Ifigenia. Más notable aún, si bien alejada del original, es Ifigenia de Ramón de la Cruz (1731-1794), donde explota el recurso de la farsa. Conviene también mencionar a Pier Jacopo Martello y su Ifigenia en Táuride, obra que toma el argumento de Eurípides, se apega a los "preceptos" aristotélicos y acusa la influencia, en sus cinco actos, de los moldes franceses, subordinando el esplendor escénico a la simplicidad lineal. También en Italia Ipolito Piedemonte (1753-1828) escribió una Ifigenia en Táuride, publicada por primera vez en 1909. En Francia, Guimond de la Touche (1723-1760) publicó una Iphigénie en Tauride, una de las tragedias más aplaudidas en su tiempo, junto con las de Voltaire. Recordemos finalmente la Ifigenia en Tauride de Cesare della Valle, la de Gian Rinaldo Carli (1720-1795), y la tragedia de Giuseppe Biamonti (1772-1824), publicada en 1841. Algunos juicios sobre Rotrou, Martello y Ramón de la Cruz pueden consultarse en A. Nicoll, op. cit., pp. 181, 321 y 425 respectivamente.
6. Cfr. Jean Moréas, Iphigénie, tragédie en cinq actes. Troisième édition, Société du Commerce de France, Paris, MCMIV (representada en 1903). Moréas

- era de origen griego (su apellido: Papadiamontopoulos). Para una apreciación sobre su obra, véase: Marcel Raymond, "Bajo el signo de Minerva", De Baudelaire al surrealismo, tr. Juan José Domenchina, F.C.E, México-Buenos Aires, 1960; pp. 81-91. También en: Rubén Darío, Los raros, present. de Chr. Domínguez, UAM, México, 1985 (Col. Cultura Universitaria, 23), pp. 101-118.
7. Luis XIV nació en 1638, comenzó a reinar en 1661 y murió en 1715. Para una ambientación de su momento y del episodio referido, consúltese el estudio preliminar "Jean Racine: el escritor y su época" de Emilio Náñez a: Jean Racine, Andrómaca/ Fedra, tr. Ma. Dolores Fernández, Cátedra, Madrid, 1985 (Letras universales), pp. 19-27.
  8. La evocación la hacemos a partir de la precisión que hace en su semblanza sobre Alfonso Reyes, Antonio Alatorre en: "Alfonso Reyes a dos voces" (con J. García Terrés). Supl. "Sábado", unomásuno (13 de agosto, 1983), pp. 1, 3.
  9. Pedro Henríquez Ureña, "Prólogo" a Jean Racine, Fedra/ Andrómaca/ Británico/ Ester. 2a. ed. Trad. Nydia Lamarque, Losada, Buenos Aires, 1944 ("Las cien obras maestras de la literatura y el pensamiento universal", 21), p. 7
  10. Ibid, pp. 8-9.
  11. Ibid., p. 9
  12. Gilbert Highet, op. cit., tomo II, p. 25.
  13. Alfonso Reyes, VI, p. 327. Sobre la sencillez de acción en Racine, conviene observar el estudio de Maurice Bowra, The simplicity of Racine, Oxford, 1956, passim.
  14. Cfr. G. Highet, op. cit., tomo I, p. 113.
  15. A. Nicoll, op. cit., p. 270.
  16. Jules Lemaitre, citado por P. Henríquez Ureña, op. cit., p. 21.
  17. Emilio Náñez en "Introducción" a: Jean Racine, Teatro completo, trad. y notas de Juan Manuel Azpitarte, Editora Nacional, Madrid, 1982, p. 25.
  18. G. Highet, op. cit., tomo I, p. 426,n. En el mismo lugar, el autor in-

dica: "A las damas y a los caballeros de entonces les era sencillamente imposible soportar palabras indignas de damas y caballeros, esto es, las palabras que usan los trabajadores. Eran 'bajas' no porque fuesen obscenas, sino porque llevaban connotaciones de trabajo manual... En sus Remarques sur l'Odyssee d'Homère, X, escribe Racine:

Ces mots de veaux et de vaches ne sont point choquants dans le grec, comme ils le sont en notre langue, qui ne veut presque rien souffrir".

En la p. 431, el mismo autor caracteriza: " Racine emplea perífrasis para no llamar las cosas por su nombre, la regla se impone, no por razones estéticas, sino de censura social".

19. Ibid., tomo II, p. 22.

20. Cfr. Jean Racine, "Préface" a Iphigénie en Aulide (en) Théâtre complet, text établi, avec préface, notices et notes par Maurice Rat, Classiques Garnier, Paris, 1960; pp. 430-433. Al citar por la edición española, lo haremos recurriendo a: Jean Racine, Teatro completo, edic. preparada por Emilio Náñez y Juan Manuel Azpitarte, Edit. Nacional, Madrid, 1982, pp. 715-721 (para el mismo aspecto).

21. La versión la basa Racine en testimonios de Pausanias. Cfr. Ibid., en la ed. francesa, p. 430; en la trad. española, p. 716. Véase también la nota 33 del capítulo II del presente trabajo. Dentro de la amplia y compleja historia de Teseo, recordemos un episodio. Teseo, después de raptar a Helena, muy joven todavía, mientras danzaba en un templo de Artemisa, en Esparta, la llevó (con la colaboración de su amigo Pirítoo) a Afidna, en la región del Ática, donde la confió a Etra, madre de él. Luego, el héroe descendió a los Infiernos para raptar a Perséfone. Según algunos autores, antes de partir hizo concebir a Helena una hija, Ifigenia, que varios mitógrafos aseguran que fue la muchacha que luego adoptó Clitemnestra, queriendo mantener oculta la pérdida de la virginidad de su hermana. Entonces, los Dióscuros (Cástor y Pólux), rescataron a su hermana Helena en Afidna, y se llevaron, además, como cautiva, a Etra.

22. Cfr. sobre todo su parlamento del Acto I, esc. 2: "es la voluntad de un dios", "es necesario que alguien perezca para la salvación de todos".



23. Incluso en el desenlace feliz: "Le ciel a voulu vous la rendre", le dice a Clitemnestra sobre Ifigenia, Acto V, esc. 6. ["El cielo ha querido devolvérosela"].
24. A. Nicoll, op. cit., p. 272.
25. (Esta sed de reinar, que nada puede saciar  
El orgullo de ver a veinte reyes serviros y temeros,  
Todos los derechos del imperio confiados a vuestras manos,  
Cruel!, es a los dioses a quienes eleváis sacrificios)
26. Nelson Osorio, "El espíritu geométrico en tres obras de Racine", Rev. Pacífico, 1 (1964), p. 95.
27. Emilio Náñez, "Introducción" a Teatro completo, op. cit., p. 97.
28. Cfr. Nelson Osorio, op. cit., pp. 83-98; ensayo que se apoya en modelo geométrico e indica los nexos que unen a Racine con su época (la realidad social, histórica) y el mundo espiritual de ideas cartesianas propias del momento.
29. En complemento a este precepto renacentista de los cinco actos, añadamos que cada uno se divide, a su vez, en 5, 8, 7, 11 y 6 escenas. El conteo estadístico de los críticos arroja 1802 versos. Es usual aplicar a las obras de Racine el rango de frecuencia de los personajes en sus versos y en el conjunto de la obra, para señalar perogrulladas.
30. George Steiner, La muerte de la tragedia, versión castellana de E. L. Revol, Monte Avila, Caracas, 1970, p. 36.
31. Ibid., p. 67.
32. Ibid., p. 68.
33. Cfr. Gilbert Highet, op. cit., tomo I, pp. 411-413.
34. Jean Racine, "Préface", op. cit., p. 718 en la ed. francesa.
35. G. Steiner, op. cit., p. 72.
36. Ibid., p. 71.
37. Ibid., p. 72. Y la traducción aproximada:

(Los dioses dejan oír el trueno sobre el altar,  
 Los vientos agitan el aire con gratos estremecimientos,  
 Y el mar les responde con sus rugidos)...  
 (El soldado estupefacto dice que en una nube  
 Hasta la pira Diana ha descendido  
 Y cree que, elevándose a través de sus fuegos,  
 Llevaba al cielo nuestro incienso y nuestros votos).

38. G. Steiner, Ibid., p. 72.

39. Cfr. E. Náñez, op. cit., p. 90.

40. G. Highet, op. cit., tomo II, pp. 23-24. También observa el autor la "prosa pedestre" de algunos versos carentes de la complejidad que es posible en la prosa. En la p. 24, da un ejemplo tomado de Ifigenia:

[Clitemnestra:]

Ma fille, il faut partir, sans que rien nous retienne,  
 et sauver, en fuyant, votre gloire et la mienne.

Je ne m'étonne plus qu'interdit et distrait  
 votre père ait paru nous revoir à regret:

aux affronts d'un refus craignant de vous commettre

il m'avait par Arcas envoyé cette lettre...[Acto II, escena 4].

41. Aunque una traducción dispersa y disuelve las imágenes, insistimos:

Observad todo el Helesponto espumeante bajo vuestros remos

Y la pérfida Troya abandonada a las llamas,

A sus pueblos bajo vuestro hierro; Príamo a vuestros pies,

Helena a su esposo devuelta por vos;

Ved las coronadas popas de vuestros bajeles

Vueltos con vos a esta misma Áulide.

Y este afortunado triunfo que se va a convertir

En algo que dará que hablar a los siglos venideros.

42. Venid, que Aquiles os libere a los ojos de los griegos,

Y que el dulce momento de mi dicha

Sea el feliz momento de vuestra libertad.

43. E. Náñez, op. cit., p. 96.

44. Emilio Náñez, La tragedia de Racine. Forma y sentido, Ediciones Sur, Santander, 1977, pp. 257-258.
45. Antonio Alatorre, "Alfonso Reyes y El Colegio de México", Diálogos, 32 (marzo-abril, 1970), p. 28.
46. A. Nicoll, op. cit., p. 370.
47. Ibid.
48. Cfr. Ibid., p. 681, sobre el teatro de ideas en B. Shaw.
49. Ibid., p. 367.
50. Alfonso Reyes, Trayectoria de Goethe, 2a. reimp., F.C.E., México, 1975, (Breviarios, 100), p. 20.
51. Ibid., pp. 33, 171.
52. Benedetto Croce, "Goethe y Alemania", en: Goethe. Textos de homenaje. 1749-1949, trad. A. Alatorre (textos reunidos por la UNESCO), Gráfica Panamericana, México, 1949, p. 47.
53. Ibid.
54. Ernst Beutler, "Goethe", en: Goethe. Textos de homenaje, op. cit., p. 19.
55. G. Steiner, op. cit., p. 388.
56. A. Nicoll, op. cit., p. 370.
57. A. Reyes, op. cit., p. 30.
58. Goethe citado por Nietzsche, El origen de la tragedia, Obras completas, tomo V, trad. Eduardo Ovejero y Maury y Felipe González Vicen, Aguilar, Buenos Aires, 1967, p. 106. Las principales reflexiones de Goethe sobre el espíritu de la literatura y el arte clásico las expone, principalmente, en forma escénica en Fausto, 2a. parte, "Acto de Helena".
59. Cfr. Fanny Garrido, "Introducción" a Ifigenia en Táuride, Teatro selecto, trad. F. G., Ediciones Argonauta, Buenos Aires, 1944, p. 233. Los diversos pasajes están tomados de esta traducción.
60. A Gluck se le considera el reformador de la ópera, pues devolvió a la música la función de subrayar la acción dramática en oposición a Nicola

Piccini y sus partidarios que habían frivolidado el arte lírico. Su "Ifigenia en Táuride", con libreto de N. F. Guillard, en cuatro actos, destaca por su afinidad espiritual con el mundo helénico, con ritmos que suponía usados por los grandes dramaturgos griegos, pero reincorporados en forma moderna; por ejemplo, el coro de las sacerdotisas de Artemisa y la danza de los escitas -al comienzo de la ópera-, donde su intención folklórica reconstruye ritmos y cantos de pueblos bárbaros (probable fuente en relatos de viajeros). En la obra -toda ella magnífica- sobresale el tono oscuro y profundo; en el segundo acto, cuando Orestes se duerme: "La calma rientra in me", con un acompañamiento musical de matiz trágico. El carácter de Ifigenia posee gran fuerza dramática, desde el tono de súplica a la diosa: "O tu che prolungasti i miei giorni", del acto primero, lleno de sentimiento, hasta la anagnórisis con Orestes. De factura especial es el aria de Toas que inicia "Neri presentimenti", así como la parte de Pílates impregnada de aliento suave de amistad.

Dos años después de la ópera de Gluck, apareció en 1781, la "Ifigenia en Táuride" de N. Piccini sobre libreto de Dubreuil, compuesta para atacar la reforma gluckiana, pero fue eclipsada fácilmente por aquélla. Son innumerables las composiciones en torno al mito de Ifigenia (Cherubini, Scarlatti, Leonardo Vinci, etc., etc.), pero, sin duda, la más importante es la de Gluck. Recordemos, por otra parte, que también compuso una "Ifigenia en Aulide" sobre libreto de Le Blanc du Roullet, que pronto ganó su merecida fama. Esta última, fue estrenada en París en 1774 y está inspirada en Eurípides y en Racine. Cfr. Manuel Valls Gorina, Diccionario de la música, 3a. ed., Alianza, Madrid, 1981, amén de las inagotables historias de la ópera.

61. A. Reyes, op. cit., p. 51.
62. Fanny Garrido, op. cit., pp. 233-234.
63. En versos yámbicos endecasílabos. Sobre la versificación en Goethe, cfr. G. Highet, op. cit., tomo II, pp. 138-141, incluyendo las notas, y para la aclaración en lengua española, la nota adicional del traductor.
64. A. Reyes, op. cit., p. 49.
65. Ibid., p. 171.

66. R. Cansinos Assens, "Estudio preliminar" a Goethe, Obras completas, tomo III, Teatro, p. 1719.

67. Resulta difícil (si acaso no inútil) desovillar la madeja trabada por Goethe al colocar a Céfalo, Laodamo (o Laodamante) y Díscolo como hijos del rey Adrasto. No obstante, veamos un trazo. La historia de Adrasto, el "prudente monarca", es conocida. Condujo la famosa expedición de los Siete contra Tebas, a petición de su yerno Polinices (hijo de Edipo y hermano de Eteocles), para reconquistar éste su derecho al trono, pues su hermano mayor, Eteocles, incumplió la disposición de gobernar alternadamente. Para la leyenda de Adrasto, entre otras obras, véanse: Homero, Ilíada, canto II, 572; Píndaro, "Nemea, IX" de Odas; Esquilo, Los Siete contra Tebas; y Eurípides, Las suplicantes y Las fenicias. Si la de Adrasto es una leyenda clara en la tradición, no lo es con Laodamo. Según una versión, es hijo de Eteocles, nieto de Edipo y sobrino de Polinices; sucesor de Creonte en el trono de Tebas, tras la muerte que se dieron entre sí los hermanos Eteocles y Polinices. Se ha dicho que en la lucha que se dio con ocasión de la segunda expedición contra la ciudad, dio muerte a Egialeo, hijo de Adrasto y que pereció luego a manos de Alcmeón. Muy rara vez aparece un Adrasto, hermano de Laodamo. Si la inclusión de Díscolo es extraña, más descabellada es la introducción de Céfalo. El diestro cazador, casado con la más celosa que él aún, Procnis, al invocar el refrigerante hálito del viento Céfiro, fue escuchado por su esposa, quien imaginó que las palabras iban dirigidas a una rival y agitó la espesura en que se escondía. Céfalo, creyendo que se trataba de una bestia feroz, dirigió los dardos contra ella, que expira en brazos de su esposo, al tiempo que se recrimina su desconfianza.

De una u otra forma, se trata de la "mentira" fabricada en la obra de Goethe por boca de Pílates; un rasgo que los une es el crimen entre familias que, en este caso, Goethe trae de la casa de Layo en Tebas para asociarlo con las fatalidades de la casa de Atreo en Argos.

68. Cfr. G. Highet, op. cit., p. 137.

69. A. Nicoll, op. cit., p. 371.

70. " E. Maas, Goethe und die Antike, p. 341 compara a la Ifigenia de Goethe con la Cordelia y la imagen de Shakespeare", G. Highet, op. cit., tomo II, p. 137
71. Público "compuesto de hombres y mujeres sensibles, refinados, que habían leído a Racine, a Rosseau y a Voltaire, que se había educado en la escuela del sentimentalismo dieciochesco", R. Cansinos Assens, op. cit., p. 1720.
72. Los actos constan de cuatro, dos, tres, cinco y seis escenas respectivamente.
73. Observación hecha, en comunicación personal, por el Dr. Carlos Solórzano.
74. Cfr. G. Murray, Eurípides y su tiempo, trd. A. Reyes, F.C.E., México, 1974 (Breviarios, 7), p. 184.
75. G. Steiner, Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura, trd. A. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1987, p. 44.
76. Ibid.
77. Ibid.
78. G. Steiner, La muerte de la tragedia, op. cit., p. 143.
79. B. Russel citado por G. Murray, op. cit., p. 188.
80. A. Reyes, op. cit., p. 175.
81. R. Cansinos Assens, op. cit., p. 1719.
82. A. Reyes, op. cit., p. 65. Véase, además, el texto correspondiente a la nota 43 de capítulo I de este trabajo.

## CAPÍTULO IV

### IFIGENIA CRUEL DE ALFONSO REYES

#### 4.1. SOBRE LA GÉNESIS DE UNA OBRA: DE LA "DECENA TRÁGICA" A LA DÉCADA MADRILEÑA.

Cuando el trasatlántico "Espagne" efectuaba su travesía, Alfonso Reyes, viajero instalado allí, debió de haber visto revolotear y escoltar el vapor por un alción, el ave simbólica de la libertad. El "Espagne", que se había hecho a la mar el 12 de agosto de 1913, no topó (pues no era su rumbo) con las tenebrosas rocas de las Simplégadas en el trayecto de Veracruz a Europa. Cumplido el itinerario, el arribo fue el estreno físico de Reyes con el Viejo Mundo, no así un estreno espiritual. Ya en el nuevo Mundo, Reyes había tenido un íntimo comercio espiritual con la tradición europea; había reclamado -con sus amigos del Ateneo de la Juventud- el derecho a ella. La concebía como propia. Obediente y desobediente, supo conjugar modelos hasta entonces ajenos a la tradición cultural en lengua española. Difusión y comunión -lo consignamos en el primer capítulo- Grecia ocupó el lugar central entre sus devociones. El viaje de la cultura helénica hacia América lo traza en una concentrada y feliz imagen el mismo Reyes:

Viaja la cultura, no se está quieta. Por tres siglos funda sus cuarteles en Atenas; por otros tres siglos, en Alejan-

dría. Como el néctar de nueve cónsules que dice Sainte-Beuve en sus Poemas de agosto, madura otros siglos en Roma; ocho reposa en Constantinopla. Y al cabo se difunde por el Occidente europeo, para después cruzar los mares en espera de "La hora de América", hoy más apremiante que nunca.<sup>1</sup>

Viajó la cultura helénica hacia este lado del Atlántico; halló -al lado de otras asimilaciones- nido fructífero en los días del Ateneo de la Juventud; fue alimento vivo en la sangre de estos jóvenes humanistas. Cuando Alfonso Reyes y sus amigos descubrían el mundo, Grecia estaba en su apogeo. "¡Nunca brilló mejor!" ha dicho Pedro Henríquez Ureña, quien recuerda esa profesión de fe:

Enterrada la Grecia de todos los clasicismos, hasta la de los parnasianos, había surgido otra, la Hélade agonista, la Grecia que combatía y se esforzaba buscando la serenidad que nunca poseyó, inventando utopías, dando realidad en las obras del espíritu al sueño de perfección que en su embrionaria vida resultaba imposible.<sup>2</sup>

Reyes -hemos martilleado- asimila tempranamente, desde el punto de vista intelectual y vital, ese nutriente helénico. Ya en 1908 redacta un trabajo sobre "Las tres Electras del teatro ateniense".<sup>3</sup> Las palabras y conceptos de este recorrido por Esquilo, Sófocles y Eurípides, los ha de recoger, años más tarde, para su recorrido por las Ifigenias de Eurípides, la de Racine y la de Goethe. La aventura la emprende, esta vez, no tanto en forma ensayística -aspecto perceptible en su "Comentario a la Ifi-



genia cruel"<sup>4</sup> - en torno al coro y la tragedia clásicos, sino precisamente vertiendo en su poema dramático Ifigenia cruel estas nociones y su experiencia personal.

En suma, los membra disjecta de esta obra figuran, de un lado, en el hecho de haber abrevado y compartido con sus amigos la sustancia de Grecia que derivó en su temprano ensayo acerca de la tragedia; de otro, en el fluir de acontecimientos luctuosos de la Revolución Mexicana que repercutieron en él. El asesinato de su padre, el general Bernardo Reyes, frente al Palacio Nacional, marcó de manera definitiva su vida y su obra. Mayor intimidad lo orilló, entonces, hacia la disposición de ánimo creador con espíritu clásico, pues según testimonio de Pedro Henríquez Ureña, Ifigenia cruel "está tejida, como las canciones, con los hilos de historia íntima"<sup>5</sup> que se entreveran en esos días. Habrá tiempo y lugar para matizar la afirmación. Nuestra disgresión biográfica no busca barruntar lo que Reyes quería decir en su poema; el motor biográfico -incluso el autobiográfico- sólo tiene por ahora el valor de comprender el proceso de génesis de la figura de Ifigenia.

Hacia 1908, Reyes se halla, pues, instalado en el locus amoenus, es decir, en el lugar apacible de los "días alcióneos", degustando de preferencia el mundo helénico. En 1913, los hechos que inauguran en México la llamada "Decena trágica", lo condu-

cen al locus terribilis. Y como el poder da y quita, el joven de veinticuatro años obtiene una menguada compensación; es asignado Segundo Secretario de la Legación Mexicana en París, cargo que acepta este "chivo expiatorio de los errores cometidos por su familia",<sup>6</sup> tras rehusar el cargo de Secretario particular que le ofrece Victoriano Huerta. Luego del desembarco, su breve estancia en Francia le permite relacionarse con el hispanista Raymond Foulché-Delbosc, quien dirigía la Revue Hispanique. Una vez en Madrid, Reyes le ha de colaborar "en calidad de humilde albañil", para la edición monumental de las obras de Góngora fundada en el Manuscrito Chacón.<sup>7</sup>

La preocupación de Reyes, profesora Henríquez Ureña, "fue no saber nada a medias".<sup>8</sup> Reyes, en efecto, fue consciente de que lo peor es el saber a medias, pero también, con la lucidez del paradjista, se percató de que "lo peor todavía es que todo lo sabemos a medias", según el guiño certero que reposa en su Anecdotario.<sup>9</sup> Reyes, escritor de pluma libre, "del tipo desusado en nuestro idioma",<sup>10</sup> y de quien Julio Torri previó una abrumadora bibliografía,<sup>11</sup> pronto se dispuso, durante su década madrileña (1914-1924), verdaderos años de creación,<sup>12</sup> a forjar con amplitud y profundidad, una vasta producción en que se distinguen: a) la obra hispanista, b) la obra creativa, y c) la obra periodística.<sup>13</sup> Durante el segmento vital en España, Reyes conquista su propio estilo -la interpretación ya

había fraguado en su tierra-; estilo que dará sus mayores frutos en los tres campos enunciados, amén del constante y creciente intercambio epistolar con personas de las más variadas latitudes y rangos. Su correspondencia cuenta también entre los documentos humanos y literarios en la línea de un Flaubert, Burckhardt, J. St. Mill o Nietzsche.

Durante le época española, Reyes requería tener acceso a los materiales necesarios para sus disquisiciones sobre historia, y alzar así la página semanal del diario El Sol. Para ello, acudió al Centro de Estudios Históricos, dirigido por Menéndez Pidal. La ocasión -puente para su ingreso al Centro- la celebró Reyes comentando: "Puedo decir que mi padrino entre ellos fue mi paisano Ruiz de Alarcón, quien también había ido a pretender en Corte".<sup>14</sup> Encontró el apoyo imprescindible para todo inmigrante que pide (como diría, para otro asunto Onetti, como un cornudo digno) la oportunidad. Poco después, Reyes formó parte de la Sección de Filología del Centro.<sup>15</sup> Sobre esta época, valora Henríquez Ureña:

El trabajo del investigador, del erudito, del filólogo, aprisiona y devora; en sus cartas -cartas opulentas, desbordantes- se quejaba él de la tiranía creciente de la "pantufila filológica".<sup>16</sup>

En efecto, las confesiones en la correspondencia de Reyes, sobre el atosigante oficio de no ser en ocasiones más que una "máquina de técnica literario-histórica", abundan.<sup>17</sup> Pero

cuenta además otro elemento. Al lado de sus quejas de la enfermedad de "maquinista" o de "máquina"; al lado de la arboleda de traducciones que realizaba (Sterne, Chesterton, Stevenson), Reyes busca dar un sentido renovado, interesante, al pasado de las letras españolas; sobre todo, a los autores del Siglo de Oro. El erudito que va cuajando, a disgusto del tono que tienen las tesis doctorales, no sólo quiere ser navegante, sino piloto; propende por no ser un sepulturero del verbo, sino el humanista, en cuya tarea de erudición y crítica, el pasado obre como elemento activo. Es un rasgo que debemos agradecerle; fue un buen erudito:

Una de las diferencias que hay entre el buen erudito y el mal erudito -escribe G. Highet- es que el primero se especializa en asuntos que se complementan unos a otros, y que juntos iluminan la mayor parte de la zona general de su interés, mientras que el mal erudito trabaja en provincias periféricas que se esfuerzan inútilmente por comprender los problemas centrales de un imperio.<sup>18</sup>

Sería torpeza calificar a Reyes de eruditoparalizante. Basta leer cualquier página suya para disfrutar el ingenio con que entra el tema más "serio" en la cocina, con la precisión verbal, ya abonada, en lengua española. Además, su esfera lúdica y didáctica ha contribuido (en verdad, ¿ha contribuido?) a la tarea de fortalecer el ejercicio literario. Siguiendo el razonamiento de Highet, los eruditos trabajos de Reyes en esta época no incurren en la pedantería audaz de los eruditos del siglo pasado y aun de éste:

El pecado fatal de la erudición clásica de nuestros días es que ha cultivado la investigación más que la interpretación, que se ha interesado más en el acopio de los conocimientos, que ha negado o desdeñado la importancia de su tarea en el mundo contemporáneo... Su primera obligación es conocer la verdad y la segunda es hacer que la verdad sea conocida.<sup>19</sup>

Por otra parte, Reyes coincidió con una fructífera atmósfera cultural en España en aquellos días. José Moreno Villa recuerda la insuficiencia que guarda el decir que operaba una nueva generación. Operaban tres: la de los abuelos, la de los padres y la de los hijos. Para individualizar indica la de Francisco Giner de los Ríos (y su Instituto Libre de Enseñanza), la de Ramón Menéndez Pidal y la de Ortega y Gasset, hombres que cifraban la educación moral y estética, el sentido y la disciplina histórica o científica, junto a la apertura de horizontes culturales.<sup>20</sup> Los días de España, que Reyes gustaba dividir de acuerdo con sus cambios de residencia y de circunstancias (de la penuria a la estabilidad), los apreció Reyes como "el período central de mi vida, el mejor que me ha dado esta tierra desde los años de infancia que pasé junto a mis padres".<sup>21</sup>

La afinidad de Reyes con estas generaciones conllevó gusto, disciplina, apertura al saber. Reyes conoció verdades librecas, también verdades vitales. La carga dolorosa con que llegó a Europa no le disminuyó la veta humorística. Varian

do un poco a Cervantes, digamos que la ventura siempre deja una puerta abierta en las desdichas para remedio de ellas. La afrenta de los días trágicos de México no los asumió con revanchismo; tampoco cayó en las trampas que tiende de continuo la nostalgia (recordar lo mejor). Su cortesía tampoco le anuló la indecisión frente a la posibilidad de tener que abandonar su labor literaria en Madrid para trabajar con Vasconcelos en su país, en la Secretaría de Educación (1921). Menos aún estuvo exento de contradicciones, de reticencias (¿recato mexicano?) para abrirse al amigo.<sup>22</sup> Cada amigo se salvó en "distintas tablas" del naufragio del grupo del Ateneo de la Juventud.

Una de las tablas salvadoras de Reyes se le reapareció -pues la raíz estaba en el estudio sobre las Electras-, en el verano de 1923, frente al mar que bordea a Deva. Allí acerca el mito de Ifigenia a su humanidad para hacerlo más real. Catarsis y serenidad le proporciona su empresa literaria a su tragedia personal. Mejía Sánchez esclarece:

En Deva, verano de 1923 [entre agosto y septiembre], escribió Reyes su Ifigenia cruel, que venía gestándose largamente en su ánimo, y su "Comentario", en el otoño de Madrid, otoño ateniense, que en el verso de Carlos Pellicer "es una primavera en ruinas". Nada más feliz para la salvación definitiva de su alma, salvación, creación, catarsis, en fin, que al fin llegaba, en el oleaje de un poema dramático, el único de su existencia.<sup>23</sup>

Ifigenia cruel, escrita en el exilio, durante el período de entreguerras, acoge la literatura dramática que en el ámbito literario opta por la prolongación del mito clásico frente -no en oposición- a la actitud que prefiere la corriente de vanguardias. No significa, como lo quiere decir (y lo dice) José Lasso de la Vega, que exista una ruptura tajante entre las dos modalidades: vanguardia o tradición clásica. No es prudente, con una frase, calificar los movimientos de vanguardia como "pueril pirueta".<sup>24</sup> No obstante el gesto patético del crítico, Jean Cocteau -artista lejano del realismo superficial que también se fraguaba en la época- acude a otra disposición de ánimo, "al estilo -refiere A. Nicoll- del surrealismo y procede a tomar cierto número de antiguos temas [de la mitología griega] para darles un tratamiento...alejado del que habían recibido en los días atenienses".<sup>25</sup> Con Orfeo, Antígona y La máquina infernal, Cocteau se permite conseguir efectos de contraste entre lo antiguo y lo actual, y "logra la base firme en la unidad dramática y claridad de propósitos".<sup>26</sup>

George Steiner ha hecho notar que el drama moderno se ha vuelto hacia la mitología antigua de tal manera, que cualquier enumeración de obras de teatro del período de entreguerras y del contemporáneo se asemeja al índice de un manual de mitología griega.<sup>27</sup> En la confluencia de esta ver-

tiénte con nuevas exploraciones no hay exclusiones. Además, existe la libertad para escoger modelos, hacer una lectura actual del mito clásico, revitalizándolo y otorgándole su refrendo de eternidad (que no significa ni muerte ni tiranía helenizante), sin necesidad de acudir a rótulos de "acrobatas" o "auténticos"; máxime cuando la segunda década de nuestro siglo -prosigue A. Nicoll- "fue rudamente quebrada por la primera guerra mundial, y como resultado de ello, muchos movimientos del reino teatral, quedaron... a horcajadas entre los años 1914 y los años posteriores a 1918".<sup>28</sup>

En América Latina, el teatro de costumbres llega hasta 1914; predomina la exploración de ámbitos locales; luego, en entreguerras, hay lecturas renovadoras del mito clásico. En México, habrá que esperar la saludable inyección dramática con el grupo de Contemporáneos (Villaurrutia, Celestino Gorostiza). Acercando de nuevo la lente hacia Reyes, recibió el estímulo teatral de ambos lados del Atlántico. De éste, de Pedro Henríquez Ureña; del otro -entre varios- de Unamuno.

Pedro Henríquez Ureña, "hermano definidor"<sup>29</sup> de Reyes, escribió en los días del Ateneo El nacimiento de Dionisos,<sup>30</sup> aparecida en 1916. Con esta obra lleva a cabo una reconstrucción arqueológica de la tragedia griega. Imita la forma trágica pre-esquiliana; la redacta en prosa, y le otorga al coro su valor inicial. Con esta suerte de "cantata", Henríquez Ureña



formula -tal es uno de los sentidos- la necesidad de la Utopía y la esperanza de advenimiento. El desenlace de muchas tragedias conllevaba, al establecimiento de un nuevo culto; en la obra de Henríquez Ureña, surgen las palabras de Iris para caracterizar a Dioniso: "Dioniso, porque participará de la brillantez del cielo y de la humedad de la tierra".<sup>31</sup> Palabras propicias para América; obra de resonancias en Reyes. Esa arqueología "peligrosísima" en el teatro que, en sentencia de Unamuno, opera "como un tapiz que se interpone entre el público y el autor",<sup>32</sup> se atenúa en El nacimiento de Dionisos al fundirse drama, poesía -no obstante la forma en prosa-, erudición e imaginación.

Don Miguel de Unamuno, tan cascarrabias y tan medido en elogios, consideraba que "la inteligencia de Alfonso Reyes es una parte de su bondad".<sup>33</sup> Como él también contó con los dos ingredientes, le abrió las puertas a Reyes al mundo europeo, y -se deja leer en su correspondencia- lo incita al género dramático. Es conocido su deseo de patentizar la perdurable vitalidad de la tragedia griega mediante una interpretación actual de los conflictos. Después de modernizar las tragedias de Eurípides y de Racine en su Fedra (1911), Unamuno emula a Reyes indicándole sus proyectos teatrales.<sup>34</sup>

Hemos dicho que Unamuno y Henríquez Ureña son acicates, no huellas destacadas en Ifigenia cruel. El teatro de Reyes, igual que el de ellos y el de D'Annunzio si se quiere, está

dirigido al público burgués, en el sentido de que es drama del individuo, que busca apoyo psicológico; hecho que lo inscribe en el teatro de entreguerras.

Una vez suspendidas las disgregaciones, convengamos algunas noticias complementarias sobre Ifigenia cruel. Antes de su aparición en 1924, Reyes expresó haber salido con arañazos de tratar con ella. En 1922, le revela a Chacón y Calvo: "Se llama Ifigenia cruel..., está tallada a hachazos y, más que en madera, en roca. No quiero que acaricie, no; salgo todo lleno de rasguños y de arañazos de tratar con ella".<sup>35</sup> Y el infatigable cazador de erratas que fue Reyes (la errata fue casi un "género literario" cultivado por él, pues colaboraba con el proceso de creación o lo echaba a perder), salió con otros arañazos, esta vez, de imprenta; pero los tomó con sonrisa literaria. En carta a Genaro Estrada se desahoga en un breve poema de circunstancia:

"Fe de erratas  
de la Ifigenia cruel, cuya  
portada dice:

IFI -

GENIA CRUEL

" Y figúrese hombre y figúrese mi neurastenia:

isacó veinte erratas la Ifigenia!"<sup>36</sup>

Salido a la luz, Reyes añade posteriormente la "Breve noticia" que antecede al poema dramático, texto que fue presen-

tado en español (publicado inicialmente en francés en la Revue de l'Amérique Latine, 1926), como prólogo a una lectura del poema, con intermedio de quenas bolivianas, en la casa del escritor Gonzalo Zaldumbide, entonces Ministro del Ecuador en Francia. La sesión, bajo el cielo de París, tuvo lugar el 2 de diciembre de 1925.

Sobre las distintas puestas en escena de la obra, sólo queda la conjetura del grato sabor reseñado, cuando no las opiniones divididas. En México, el Teatro Orientación llevó a las tablas el drama, con la dirección de Celestino Gorostiza.<sup>37</sup> El Teatro de Ensayo Hispanoamericano de Madrid la presentó bajo la dirección de Aitor Goiricelaya.<sup>38</sup> La representación, en México, en 1981 con la dirección de Héctor Azar, ha sido polémica, dadas las dificultades escénicas que plantea la obra. El consenso valora como "desafortunada" la función que se ofreció esta vez en el Palacio de Bellas Artes, con motivo del homenaje nacional a Reyes.<sup>39</sup> Maniatados de pesar los juicios, y no siendo crítico dramático especializado, sólo resta la esperanza de verla representada mediante una recreación que revitalice el mito de Ifigenia tratado por Reyes, cristalizador de sedimentos acumulados en grandes extensiones del tiempo, y para degustar el viejo vino en nuevo odre.

## 4.2. FABULA

Personajes: Ifigenia, sacerdotisa y sacrificadora; Orestes, náufrago; Pílates, su amigo; Toas, rey de los tauros; Pastor, mensajero de noticias; Coro de mujeres de Táuride. Gente marinera y pastores. La escena: Tarde. Costa de Táuride. Cielo. Mar. Playa. Bosque. Templo. Plaza. Empieza la ciudad.<sup>40</sup>

Ifigenia, que ha perdido la memoria de su vida anterior, se encuentra frente al templo de la diosa Artemisa en Táuride, donde cumple las funciones de sacerdotisa y sacrificadora, ignorando cómo ha venido a ser oficiante del culto bárbaro y cruel de su divinidad protectora. En este primer tiempo -de los cinco que forman el poema dramático-, Ifigenia expone su estado de ánimo. Se siente parte, hija, de la diosa cuya voluntad circula por sus venas; pero lamenta su orfandad humana y el haber brotado "como un hongo entre las rocas del templo". Huérfana de pasado y reclamando herencia de recuerdos humanos, se lamenta de su soledad y de su absoluta incapacidad para relacionarse con los demás; quiere ser como todas las mujeres. Se le plantea un conflicto. Adora a la diosa, está poseída por los encantos de ella, quiere ser como Artemisa. No obstante, también quiere ser mortal, gozar de las intimidades, poseer la porción femenina que advierte en las mujeres del coro, quienes le hacen notar tanto su pétrea realidad como su posibilidad de ser dulce y tierna al modo humano. Ifigenia

invoca a la diosa, aprueba el hermetismo y la rudeza que sustenta a su divinidad protectora.

En el segundo movimiento, se traza un compás de reposo. El coro anuncia la aparición de un pastor, portador de noticias sobre la llegada a las playas de Táuride de dos náufragos helenos. Según su testimonio, parecen hermanos, se complementan como dos partes de "una misma necesidad". El pastor sabe el nombre de uno de ellos: Pílates. Ifigenia no acierta a explicarse cómo los pastores, debiendo estar entregados a los campos y no aventurándose en las costas, han descubierto a estos recién llegados. El mensajero le aclara que los vieron cuando, al atardecer, llevaban los toros para abreviar. Para mayor detalle, uno de los náufragos (Orestes) delira, y en su delirio menciona actos criminales; el otro, su amigo, lo sujeta. El pastor aviva el deseo de un sacrificio perfecto.

Al inicio del tercer tiempo, que tiene un doble movimiento, Orestes, hace su entrada en aparente estado de locura. Ruega a la tarde que torne su "razón en locura", para vivir así acorde con el destino. Luego de su lamentación, es llevado a la presencia de Ifigenia. Se inicia, entonces, un diálogo que es disputa. Ifigenia habla en nombre de los bárbaros; reclama a los helenos -representados en Orestes- la perturbación de la paz que reinaba antes de que ellos desataran "la cósmica

injuria". Orestes, a su turno, habla en nombre de Grecia, del sueño fraguado por ésta para "levantar con piedras y palabras... otra simiente de naturaleza". Ifigenia comprende que toda discusión con el griego es necia, es tiempo perdido; en consecuencia, se apresta para realizar el sacrificio. Pero en ese momento se da inicio al mutuo reconocimiento (anagnórisis) entroncado en la segunda parte del tercer tiempo. Ifigenia esquivo el reconocimiento con su hermano, cede, vuelve a resistirse. El coro entona una canción en que confirma las semejanzas entre los hermanos.

En el cuarto tiempo, se suspende la anagnórisis, de modo que pueda acumular toda su fuerza patética. En este compás de espera, el rey Toas hace su entrada para presenciar el sacrificio, acompañándose de un ornado discurso. Después de breve disputa ("breve torneo o lance de pelota", dice Reyes) entre la sacerdotisa y el rey, Ifigenia, que ha cambiado de parecer y ya no desea sacrificar a los náufragos, le pide al rey que los deje hablar, pues teme que traigan la revelación de su identidad, el nombre que ella creía haber perdido.

En el tiempo quinto, Orestes expone, en un amplio monólogo, la génesis de la raza a la cual pertenece, a manera de la Teogonía de Hesíodo. Se remonta a las bodas de Urano y Gea (= el Cielo y la Tierra), traza la línea fatídica de Tántalo - Pélope - Atreo - Agamemnon, y llega hasta la muerte de su ma

dre, Clitemnestra. Si Agamemnon murió a manos de su mujer, Clitemnestra, y del amante de ésta (Egisto), Orestes tomó venganza del crimen espantoso de su padre y aniquiló a su madre y al adúltero. Orestes lo dice con exclamación furiosa: "...el cazador cazó a la madre adúltera".

Los nombres que va escuchando Ifigenia, salidos de la boca de Orestes, provocan en su ánimo "un espanto conocido". Y, por vía del pavor, empieza a recordar, a recuperar la "cenizosa conciencia". Orestes la obliga a hacer memoria, le suministra los datos (parciales) de lo acaecido en Áulide, cuando las naves, al mando de Agamemnon, estaban detenidas y no podían continuar su viaje, pues Artemisa reclamaba el sacrificio de una virgen. Ifigenia, acto seguido, recuerda y describe su llegada a Áulide con Clitemnestra y el pequeño Orestes, el pretexto de sus nupcias con Aquiles, el descubrimiento de la artimaña de su padre, el reclamo de su madre Clitemnestra contra Agamemnon por el torrente de infelicidades que éste había producido y el sacrificio decidido por voluntad propia. Ifigenia, ahora en Táuride por intervención de Artemisa, recuerda claramente su identidad. Al ser interrogado Orestes por su hermana acerca de las intenciones que lo han traído a esta tierra, el hermano le revela: ha de llevarla de regreso a Micenas de oro para obedecer la orden de Apolo. Ella habrá de cumplir en su patria con la tarea de la maternidad, dará nuevos brotes a la casta. Ifigenia con un rotundo "No quiero",

decide no regresar, no continuar con la maldición de la estirpe de Tántalo, gesto con el cual adquiere su libertad. Toas, quien ha asistido a los misterios, la conmina a que sepa perdonar; el coro, por su lado, la incita a que asuma su nueva identidad libre y pura. Ifigenia, entretanto, ha ido desapareciendo de la escena para refugiarse en el templo de la diosa. Orestes y Pílates, seguidos del pueblo, se alejan hacia el mar, brazo en el hombro, dobladas las barbas sobre el pecho. El coro entona y breve canto donde resalta la victoria del hombre sobre el hado. Ha anochecido. Las primeras luces se atreven.

#### 4.3. FIDELIDAD Y TRANSFORMACION EN LA FÁBULA

Llegar al lugar donde tantos han llegado, es decir, al locus communis, no tuvo en una época sentido peyorativo; era competir (en la mejor acepción) con el tópico. Tal hace Reyes. El autor siempre tenía en mente la tragedia clásica como la forma más perfecta de poesía y ética, pues en ella la desmesura encuentra una tensa medida; el acto de creación logra así la forma equilibrada. Esa medida y proporción de la pasión creadora es, vista por Octavio Paz, "el instante de reconciliación en el que la discordia se transforma en armonía".<sup>41</sup>

La búsqueda y hallazgo de esta forma en Ifigenia cruel, salvo algunos recursos propiamente dramáticos, le otorga inscrip



ción aristotélica. Reyes conserva partes medulares de la tragedia clásica en su composición; pero también es moderna. El fruto primitivo que configura la leyenda de Ifigenia en Eurípides está desprovisto de su cáscara secular. Reyes ha descargado la antigua fábula de diversos atavíos para reducirla a "un poema sin arqueología".<sup>42</sup> Una de las transformaciones es la amnesia inicial de la heroína; otra, su actitud final de rechazo a regresar a Micenas. El personaje griego no posee libre albedrío; en esa medida la reelaboración de la fábula, o la presencia del mito originario de Ifigenia, está menguada. No obstante, insisto, el sedimento helénico figura. Pensada desde el ángulo del espectador moderno,

Ifigenia cruel - reflexiona Carlos Solórzano- encierra una intención de lograr un esquema familiar de las formas de la tragedia ática, de acercar los personajes al público, de volver comprensibles sus decisiones y de simplificar el instrumento verbal, para lograr una mayor posibilidad de comunicación.<sup>43</sup>

Dentro de esa intención de acercamiento, por parte de Reyes, hacia esquemas del drama clásico, tomemos por ahora tres elementos de la fábula: la anagnórisis, el vuelco de fortuna y la catarsis, dentro del orden de los sucesos, ladrillos que erigen ese edificio que es la fábula o trama.<sup>44</sup> A lo largo de esta apartado y del siguiente estarán diseminados los caracteres -a diferencia del procedimiento aplicado con los autores precedentes-, para desembocar en el análisis de sus motivos, pues Ifigenia es un carácter que atraviesa el drama.

Alfonso Reyes dedicó algunas páginas para justificar su poema dramático. Es menester afirmar que el texto que antecede al poema, "Breve noticia", lo mismo que el que lo sucede, "Comentario a Ifigenia cruel",<sup>45</sup> revelan parte del argumento y reflexionan sobre elementos del género dramático, pero no develan el sentido de la obra. Por tal razón tomaremos parcialmente dichas pautas. Los textos literarios desbordan la intencionalidad del autor.

#### Anagnórisis.

El paso súbito de la ignorancia al conocimiento en Ifigenia en Táuride de Eurípides es provocada, en el caso de la heroína, por inferencia lógica (es más intensa); y en el caso de Orestes, por declaración (relativa eficacia). Reyes logra una afortunada síntesis de los procedimientos realizados por Eurípides y por Goethe. Una leve restrospección. En Eurípides, Ifigenia se venga de lo padecido en Áulide; Orestes es quien reconoce a Ifigenia, y luego debía demostrarle su identidad a ella. Goethe invierte el proceso. La heroína reconoce primero a su hermano; éste no requiere pruebas puesto que la identidad de su hermana le es revelada en un sueño. En la obra de Reyes, Ifigenia cumple su sacerdocio sin venganza y sin memoria; es Orestes quien inicia la anagnórisis. Pero antes de que concluya que Ifigenia pertenece a su mismo linaje, también la hermana comienza a reconocerlo a él.

Orestes -en la obra de Reyes- sigue un proceso lógico, prácticamente deductivo. Percibe en la sacerdotisa no una lacerante agresora, sino un portento. El matricida ilustrado, pedigüño de consejo -en verdad, ansia de confirmación-, acude a su amigo filósofo Pílates para redoblar razones (que oye desde sí mismo) acerca de que no se encuentra frente a la Quimera,<sup>46</sup> y desvirtúa la conjetura de hallarse ante alguna amazona septentrional.<sup>47</sup> Orestes descubre un Mediterráneo. Si da en la vena de estar ante las puertas del santuario de Artemisa, no hay duda, la sacerdotisa es su hermana. Afirmamos que descubre un Mediterráneo porque, a distancia de la fábula de Eurípides donde Orestes cree inmolada a Ifigenia, en este caso él viene, justamente, en su búsqueda a Táuride, sabe que allí habita ella.

Esta exhibición de formas lógicas a través de las cuales Orestes llega a comprender que Ifigenia es su propia hermana, más que cargarse a cuenta de Reyes, se descargan a "cierta pedantería filosófica y racionante, propia del griego en vías de definición que es Orestes".<sup>48</sup> El recurso -que en Eurípides es un pequeño fragmento-, en Reyes abraza los tiempos III, IV y casi la totalidad del V, incluyendo la extensa narración de Orestes. Está condimentado, pues, de anacronismo. De este modo, el reconocimiento de los hermanos se va formando como la hechura de una trenza. Antes de que algún nombre sea pronunciado, el coro penetra a los personajes y con

firma el parentesco. Lo hace a través de tres cuartetos, cargadas de imágenes sustanciales que emergen acordes y se completan como dos violoncellos armoniosos tallados en taller de artesano laborioso:

Dos animales de la misma cría  
no se juntan mejor. Uno conduce,  
y la otra le sigue -antes tan fiera.  
Manda el varón, y al fin es hembra ella.

Pero ¿esas miradas que se hunden  
la una en la otra, como en el propio elemento?  
Y la gota negra de aquel cuello  
resbala aquí, camino de este seno.

Un mismo arte de naturaleza  
concertó los dos sonos de gargantas...  
¡Mil cosas misteriosas nos relatan los viejos,  
y yo, sin serlo, he visto tantas!  
(final del III tiempo)

Existe una permanente dualidad en el poema de Reyes, aspecto que lo hace moderno, si bien el juego de dicotomías y el término mismo proceden del mundo griego. Este dualismo, tan caro al pensamiento de Reyes, lo expresó con resonancias hegelianas:

El hombre no se siente hombre, sino doble hombre; no ve un mundo sino un doble mundo. Sólo entiende y obra poniendo esto aquí y esto allá; lo que los griegos llamaban dicotomía, partición en dos. Todo es, para la asombrada criatura, bifurcación de caminos, cada uno de cuyos brazos se divide, a su vez, en dos, y así en una arborescencia asombrosa.<sup>49</sup>

La anagnórisis en Ifigenia cruel está construida mediante formas duales. La vehemencia del encuentro cristalizada en el "halago de una mirada rubia" que penetra a Orestes, y en el doblarse "con influjos desconocidos" que atenazan a Ifigenia, además de favorecer el reconocimiento de la fuerza de la sangre, es, al propio tiempo, la afirmación de la condición humana, femenina y sensible de la sacrificadora, quien se declara vencida, "sin manos". Al confirmarse las identidades en el tiempo inicial, en el quinto tiempo se presenta de nuevo una marcha encadenada. Orestes va enumerando los principales hechos de su frondoso árbol genealógico, en cuanto albergue de desmanes divinos y terrenos, hasta llegar a Ifigenia. Esta variante introducida permite que el broche mágico de la cadena memoriosa, el nombre de Ifigenia, salga a relucir. "Nombra" también ella al hermano y se reconoce astilla de la tradición fatídica. Ifigenia que había olvidado, ahora recuerda lo que Orestes ignora. Antes de destejer el recuerdo, Ifigenia conviene -con un tono que hace de la anagnórisis bastante sentimental (como Electra y Orestes en la Orestíada)-:

Orestes, soy tu hermana sin remedio,  
y en el torrente de la carne siento  
latir la maldición de Tántalo.

Ella, que debió morir en Áulide, vive; debió ser sacrificada, y es sacrificadora. Y el coro renueva la confirmación, valiéndose de un trazo breve y de tono sensual, destacando los lazos de hermandad más que sus nombres:

Entran los ojos en los ojos. Andán  
tentándose las manos con las manos.  
Y en la arena, la huella de la hermana  
acomoda a la huella del hermano.

### Vuelco de fortuna

La dinámica de los acontecimientos, virtud trágica del asunto, se acerca en Ifigenia cruel casi hasta el final. Estos afluentes que generan el desenlace por obra de la acción fue utilizado por Eurípides y celebrado por Aristóteles; con un rasgo en el poeta griego: Ifigenia regresa como sacerdotisa de la diosa, lleva consigo la estatua de Artemisa; el retorno amoroso a su país, junto con Orestes y Pílates, es resultado del acatamiento a los designios de Apolo, no así por elección propia; el recurso del deus ex machina, en la figura de Atenea, refuerza la escena de la salvación. Goethe recurre a la decisión de Ifigenia para emprender el regreso gozoso, una vez redimida la raza en la persona de Orestes. En la obra de Reyes, hay mezcla y mudanza de la estrategia.

Reunidos los hermanos, y habiéndose expresado mutuo amor filial, Ifigenia debería regresar para desposarse y asegurar descendencia, dejar de ser virgen sagrada; decide, en cambio, el revés de fortuna: no obedece, renuncia por ejercicio de su libre albedrío a volver a Micenas; opta por "romper con la Necesidad, vuelta contra el latido" que lleva en

el vientre. Su cuerpo ha sido leal con el pueblo bárbaro; su deseo, con su linaje. Ella, que ha sido conminada por Orestes a descender a ese desdoblamiento y ser mujer, madre, cuidadora de su telar familiar; Ifigenia, a quien se le ha pedido que sea la dadora de vida, no la cruel sacrificadora, se asocia con una imaginaria diosa azteca, dadora de muerte, en un templo majestuoso, explayado, como el de Teotihuacán, remembranza de Táuride.

Este pasaje, uno de los culminantes del poema, corre la cortina a una elección de libertad ambigua (volveremos sobre lo dicho), y es expresado por el coro, quien le ayuda a forjar a Ifigenia una identidad renovada. Las mujeres del coro le cantan a una mujer fuerte que ha abierto en su curso el riesgo de una libertad, a la escindida sacerdotisa y hembra, pues sólo tiene "traza de mujer". Con una suerte de: que acabes así, es decir, consuélate, el coro entona:

Alta señora cruel y pura:  
compénsate a ti misma, incomparable;  
acaríciate sola, inmaculada;  
llora por ti, estéril;  
ruborízate y ámate, fructífera;  
asústate de ti, músculo y daga;  
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.

¿Por qué no haber huido Ifigenia de Táuride como en los modelos anteriores? El final del episodio, si ponemos el oído en la humanidad de Reyes (un 'biografema' se diría técnicamente hoy), destaca un incidente: "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 dentro".<sup>50</sup> Un claroscuro alienta la confesión. ¿Su rechazo a los hechos sangrientos de la Revolución Mexicana? ¿La aceptación de la tiranía de la "pantufla filológica" que antes anotamos? ¿La muerte del novelista español Felipe Trigo, en 1916? ¿Afirmación de la tradición y distancia frente a lo autóctono? Las piezas son interminables. Veintitrés razones para escoger.

#### Catarsis

En Ifigenia cruel, el equilibrio entre la palabra y el pensamiento logra purificar los sentimientos de piedad y terror adormilados en el espíritu; alcanza la robusta ecuanimidad al aceptar los dragones internos -única forma de aniquilar los fantasmas que nos acechan-, al admitir los dolores y fatigas del mundo para contribuir a fraguar un himno reposado. En Eurípides, la virtud curativa, de sutil mayéutica, irrumpe al reconocerse los hermanos. En Goethe, la angustia concentrada en fatalismos atávicos (Orestes) conduce a la calma a través de la imperativa decisión de nutrir a la humanidad con la verdad (Ifigenia), verdadera conciencia ética. En



Reyes, la catarsis se desencadena por la ánagnórisis, pero básicamente por la recuperación de su conciencia nunca sometida por expresa fe al culto bárbaro. Ifigenia al vivir en hechos sangrientos, creía nacer. Sólo recordaba haber nacido en sangrientos festines. Cuando logra abrir "pausa en los destinos", su libertad no consiste en desprenderse "olímpicamente" (o vista ingenuamente) de lo sangriento; tampoco de su linaje, ni de su país ni de Orestes;

...su libertad consistió no en haber detenido los sangrientos hechos de los hijos de Tántalo, sino en aceptarlos, en continuarlos aún, resistiéndose a convertirse en madre de muchos hijos. En sí misma reunió los sacrificios antiguos con los suyos, elevados ya a rituales: su libertad fue haber elevado la muerte a un altar, a una sacralidad.<sup>51</sup>

La Ifigenia de Reyes es de estirpe antigua y nueva. Con su tensión y doblamiento, Reyes plantea, además, el problema de la libertad y de las relaciones entre ésta y la tradición. Existe, por fin, conciencia del pasado; fulge conciencia de libertad (de acatar una parte y desatender otra). Más que movimiento incomprensible, es extraño por ambivalente; con esa singular ambivalencia que recuerda a Artemisa o a Cibeles, diosas exigentes de "servidores intactos, estériles y hasta mutilados".<sup>52</sup> Si la sufrósine o serenidad no encuentra una proyección "patente" en los personajes de la obra, se cumple -como en Goethe- en Reyes y su escritura decantadora. El aluvión fatídico que pesó sobre Reyes, se ha dicho (y marti-

lleado), hallará a partir de entonces el camino hacia su activo humanismo.<sup>53</sup> Reyes proclama, a su modo, en días de su estancia en Europa: "España, aparta de mí 'ese' cáliz" (desajustando aquí a César Vallejo). Pues si el continente, el cáliz, México, lo complace como tal, por otro lado -es pensable, no ciérto-, el contenido, el vino de ese momento, es un trago amargo, deslucido por el error de su padre y por el error de la irracional ráfaga de ametralladora que se descargó para cortarle la palabra.

Luego de esta breve incursión, recuperemos contornos de la fábula: las unidades con sus numerosos asteriscos (en la disertación teórica). La unidad de acción es transparente en la factura de la obra: a) presentación: Ifigenia carece de memoria; en su soledad no acierta a explicarse por qué oficia como sacerdotisa sacrificadora; se debate entre la imaginación, poblada de fantasmas, y la libertad de su cuerpo (hecho extraño para una Ifigenia antigua); b) enlace: Ifigenia recobra la memoria, pues un naufrago le ha revelado su identidad de "alta princesa griega" y víctima propiciatoria. La situación la coloca en posibilidad de redimir a su raza. Primera opción, obedecer el mandato de Apolo y regresar a Mice-nas. Segunda opción, obrar la purificación por decisión personal; c) desenlace: Ifigenia opta por la segunda alternativa; se despide y se oculta en el templo, cual virgen cruel.

Aunque la unidad de lugar, que el propio Reyes trató con acidez y humor, no sea determinante por previsibles desplazamientos, sí por la ambientación en la época moderna, es evidente que coadyuvó al estro en su interés de perpetuar un halo y una armonía en la fábula. Con intromisión, coloquemosle un soporte escenográfico a la feroz atmósfera de la costa de Táuride.<sup>54</sup> Imaginemos en la escena tonos ocres y cremas. Al fondo del escenario, la entrada del templo, construcción rústica pero monumental, monolítica, de ficción rocosa. Con trazos simples de arte micénico, se alcanzan a distinguir la base y los pies de la estatua de Artemisa. A partir de la puerta del templo, que se ubica a mayor altura, una suave pendiente va bajando hasta el proscenio. En dos plataformas, a diferentes alturas, se halla el coro. El piso, con apariencia de piedra caliza o arena, está salpicado, aquí y allá, de rocas grandes y de arbustos desnudos de follaje. Un horizonte claro que escasamente es luminoso en el fondo. Pocos objetos en escena, pero grandes, pesados. Ambiente inhóspito, aridez, sencillez en la vida y las costumbres. No es Grecia.

Y la unidad de tiempo. Ya vayan las acciones a paso de tortuga o a velocidad ciclónica, interesa destacar el tiempo en su calidad de tratamiento artístico, no tanto desde el anaquel de la preceptiva, cuyos arbitrarios convenios midan días, años o milenios. Además, reparemos en el hecho de que el mito clásico es un antídoto contra la historia lineal.

En la obra de Reyes adquiere relevancia el nexo psicológico entre el tiempo olvidado y el tiempo presente del recuerdo -o tiempo recordado- de la sacerdotisa. La seductora idea de Ifigenia en busca del tiempo perdido y sus implicaciones simbólicas la suspendemos para el apartado que concierne a tradición y libertad.

#### 4.4. ESTRUCTURA Y ESTILO

Antes de examinar el prólogo, el mensajero y el coro, esto es, las dos raíces y la semilla primordial de la tragedia, expongamos rasgos de Ifigenia cruel en cuanto organismo metafórico en proceso; su fluir. Es sabido que Reyes marcó los tiempos del poema en su ya aludida "Breve noticia". Los tiempos marcados por el autor se asemejan al interés (obsesión, en realidad) que Beethoven mostró por los tempi, apoyándose en indicaciones metronómicas para el cuerpo de sus obras.<sup>55</sup> La idea es grata porque desecha el servirse del arte para fines de lucimiento de "virtudes", en lugar de servirlo. Tómese, pues, en este caso, la "Breve noticia" como la discreta actitud de Reyes que nos proporciona también su metrónomo de Maelzel.

En verdad, en Ifigenia cruel no se vierte la fábula en tumulto atropellado; hay equilibrio, naturalidad, falta de afectación -como en Beethoven-; supo si aquí "forte" y allá "piano". Aunque Beethoven prefería palabras claves que indicaran

él carácter de una pieza, prescindiendo de los términos tradicionales (allegro, andante, adagio, etc.), seamos parcialmente consecuentes con su postura y aunémosla a la de Reyes. El poema dramático de Reyes, dividido en cinco tiempos, presenta reminiscencia horaciana en su división, aunque no se trata estrictamente de actos, puesto que la acción es continua y sólo indica cambios de escena. Carlos Solórzano nos re-  
fresca, con una analogía musical, la composición del poema

...como una sinfonía dieciochesca...; muestra la síntesis del neoclasicismo en el que detrás de su aparente frialdad se advierte una fuerte inclinación a la ternura y a sustituir la ceremonia litúrgica por el canto coral.<sup>56</sup>

En efecto, en Ifigenia cruel hay cierta antiteatralidad, falta de acción; el interés se desplaza hacia el verbo. Esta tendencia hacia el estatismo se redime por la forma verbal; el elemento dionisiaco está adormecido, el énfasis está puesto en lo apolíneo. En la vertiente estilística, y emparentado con el ritmo que va a tener la acción, Reyes se asimila a la tradición dramática procedente de Lope de Vega (1562-1635).

En El Arte Nuevo de hacer comedias en estos tiempos (1609), poema didáctico destinado a defender su teatro ante una de las academias que entonces estaban tan en boga, Lope de Vega hace una breve exposición (no exenta de ironía) de su preceptiva dramática. Sobre el lenguaje en relación con la situación dramática y con los personajes, Lope plantea que el ritmo del

verso debe ceñirse al asunto y a los caracteres. Sobre las estrofas y formas métricas expone el empleo adecuado de las décimas para las "quejas", los sonetos para los soliloquios de "los que aguardan", los romances para "las relaciones" (sucesos acecidos fuera de escena), los tercetos para "cosas graves", y las redondillas para las cosas "de amor".<sup>57</sup>

El uso del verso como lenguaje dramático y la polimetría según situaciones dramáticas, los merodea Reyes, sin seguir el precepto al pie de la letra; lo utiliza como criterio orientador y que suele indicar mutaciones de escena, o al cambio métrico corresponde un cambio de tono. El esbozo de Lope de Vega no es un dogma, pues en el teatro barroco existió, dentro de las varias formas métricas, la combinación hasta de once formas para acomodar temas y factura estilística.<sup>58</sup> Acerca del tono de los personajes, Lope plantea: si habla un rey, que se imite su gravedad real; si se trata de un viejo, que se procure una modestia sentenciosa; en el caso de los amantes, que sus afectos muevan con extremo al auditorio, que se transforme todo el recitante y, mudándose él, mude al oyente; que hayan monólogos donde se pregunte y se responda a sí mismo y, si ha de quejarse, el personaje guarde el decoro. Un lenguaje, en suma, que sea casto.<sup>59</sup> Con casto se quiere significar el uso de un lenguaje, no que sea dignidad de costumbres, sino lenguaje puro, natural, nada afectado; conservar la "pureza" con que las palabras se crearon y para los fines que fueron destinadas.

Son, por consiguiente, preceptos que buscan verosimilitud, tono acorde con lo tratado. Y un recurso, casi regla de oro acogida por Reyes, de Lope de Vega:

Remátense las scenas con sentencia,  
con donaire, con versos elegantes,  
de suerte que, al entrarse el que recita,  
no deje con disgusto al auditorio.<sup>60</sup>

La división tripartita del drama, el tratamiento de la fábula y sus mixturas son otros elementos que Reyes recrea de Lope de Vega. Pues, aunque Reyes no presenta en su obra acotaciones de actuación, sí propone acotaciones sobre los tonos y las actitudes de sus personajes, además de sus indicaciones sobre escenografía y aun de vestuario.<sup>61</sup> Regresemos al ritmo del drama y su analogía musical o partitura neoclásica estilo siglo XVIII, para tener una idea de su ritmo orgánico.

El primer tiempo de Ifigenia cruel, el diálogo de la sacerdotisa con el coro en el cual ella vierte su historia, está escrito,

sobre la pauta sonora de los endecasílabos, en ocasiones el autor rompe con este ritmo con transiciones vivaces de verso octosilábico. El cuadro melódico -continúa Carlos Solórzano- produce la impresión de una canción íntima, de un "allegro cantabile", cuya fuerza incisiva radica en la confesión de la heroína hecha sin rodeos, penetrando dentro de sí misma, con una lucidez ancestral que traspone los límites de la memoria individual.<sup>62</sup>

En el segundo tiempo aparece el tema bucólico (pastoril). El anuncio del pastor o mensajero, acerca de la llegada a Taúri de de los dos náufragos, se asocia con un "allegro" breve en que el verso "se torna elástico, sigue las líneas ondulantes, lleno de profesías y sugerencias, promesas que anuncian al espectador que debe estar alerta e inquieto en el comienzo del anticlímax trágico".<sup>63</sup>

En el tercer tiempo aparece Orestes y expresa su lamento en un "casi-soneto", deliberada inserción de Reyes, con guiño de inteligencia a los usos de la Comedia Española.<sup>64</sup> El ritmo métrico que gobierna esta expresión es el del "adagio",

por las pautas interiores que rigen al verso, por la creciente ansiedad que se logra -en medio de un clima aparentemente estable- y por la evolución de los acordes melódicos, que se van transfigurando desde la canción de Orestes hasta el momento en que éste e Ifigenia se reconocen, confrontan sus recuerdos y el coro entona las estrofas finales, al advertir que los hermanos se funden en un mismo destino trágico.<sup>65</sup>

Doble movimiento, pues, en este tercer tiempo. En el cuarto tiempo, que se inicia con la entrada del rey Toas, opera una diversión lírica. Su canto, que alienta la afloración de los conflictos, rememora un "breve 'andante' de ritmo ligero."<sup>66</sup> En el último tiempo, al poner Orestes en jaque a Ifigenia para regresarla al hogar, se percibe un "andante largo", escrito "sobre la trama de los alejandrinos".<sup>67</sup> Con estos versos de arte mayor, fulge y avanza con fuerza, con todo ímpetu, la teogonía re



latada por Orestes, transita por la desgarradora frase "El cazador [él] cazó a la madre adúltera", y desemboca en un final entrecortado por los sollozos:

¡Oh vino soberano  
que un día me embriagaste para siempre!  
Nunca probara yo de tu delirio,  
y no me persiguiera  
la indignada caterva de mi madre!

versos cercanos a una lira de Horacio. Este final del monólogo de Orestes sobre las presencias arcanas, describe con brevedad y certeza a toda la familia, verdaderos retratos con el epíteto condensador; por ejemplo: "Gea, perra ululante..."; "Afrodita, ...hija de las espumas"; "Niobe, ...piedra que llora ríos"; "Agamemnon, castigador de Troya"; "Clitemnestra, hembra matadora del macho"; "Helena, por quien tiene hartazgo/ de cadáveres la ciudad de los pájaros"; "Electra, / hermana blanca; pero, providente"; "Intacto cazador de Apolo" (Orestes). Personajes todos cargados de una gran leyenda que se condensan en trazos ciertos y fuertes. Este relato de Orestes, verdadero reto de actuación, se puede pensar en la escena acompañado con el fondo musical del segundo movimiento de la sinfonía El Titán de Mahler,<sup>68</sup> pues el nexo entre el texto y la música subrayaría el patetismo que sugiere. Sobre el final de la obra -un toque de timbales- hemos descrito ya el telón. Volvamos a la pauta indicada de los tres elementos interiores: prólogo, mensajero y coro.

### Prólogo

Esquilo y Sófocles no dieron demasiada importancia a esta parte; contaban con un público conocedor del mito que se iba a dramatizar. Eurípides, en cambio, por las variaciones introducidas, no estaba seguro de que el espectador tuviera presente los datos;<sup>69</sup> ello sin hacer perder el interés y sin diluir la expectativa. Veamos en Reyes. Si el espectador moderno, no está familiarizado con la mitología, se enfrenta simplemente con un personaje amnésico en un ambiente salvaje. Quien desempolva o tiene en mente el mito de Ifigenia, se halla ante una singularidad: la pérdida de la memoria de Ifigenia despierta un interés; hay otra vuelta de tuerca. Como Eurípides, Reyes coloca en el prólogo los cimientos temáticos que se han de desarrollar; no cuenta el suceso, indica el signo trágico de la protagonista.

Forjemos en la mente, y en la escena, a Ifigenia toda de blanco, con una larga túnica y un ligero manto que la cubre totalmente; cabellera larga, brillante y desordenada. Su estado de ánimo inicial está propulsado por una fuerte dosis emotiva (función emotiva o expresiva, según R. Jakobson), mediante exclamación que es lamento: "¡Ay...", el verso más antiguo que conocemos y que busca salvar lo más íntimo del ser. "La peregrinación de este ¡ay! por todas las vicisitudes de la historia -ha dicho León Felipe- ha sido hasta hoy la poesía".<sup>70</sup> Antes de descorrerse el telón, unos toques de timbales. Al abrirse, se ve

la estatua de Artemisa en el templo, presencia física y espiritual. Ifigenia exclama:

Ay de mí, que nazco sin madre  
y ando recelosa de mí,  
acechando el ruido de mis plantas  
por si adivino adónde voy.

Para hacer patente la falta de conciencia del tiempo anterior de Ifigenia, Reyes hace un juego de tiempos verbales que comprende una rotación del presente al pasado y vuelta al presente. Es decir, la sacerdotisa en una acción, antigua y nueva a la vez, nace; aquello que le ha sucedido antes es lo mismo que le ocurre a diario ("nazco"). Su origen de hoy y de siempre se patentan en la mixtura verbal como "grito que nadie lanzó", esto es, sin el parto humano:

Yo estaba a los pies de la Diosa,  
a quien era fuerza adorar  
con adoración que sube sola  
como una respiración.

Aterrorizada por ser tan diferente de las mujeres de Táuride, se dirige hacia la diosa (función conativa de Jakobson) para interpellarla con el mismo juego verbal. Al referir su voluntad (sospechosa) de recibir la inmolación de víctimas humanas, declara que le fue insuflada, cual sangre hormigueante por todo el cuerpo. Y en el tejido final del monólogo retorna, en los dos versos que rematan su lamento, a fusionar, a compartir, los límites de los dos tiempos:

Nacía entre mis manos el cuchillo,  
y ya soy tu carnicera, oh Diosa.

Con el prólogo, una amenaza se suspende; el lector-espectador es preparado para vivir algo atemporal, un hecho que va más allá de lo individual. La presencia de la sacerdotisa y de la diosa atisban la incrustación del conflicto en la esfera de lo universal. Como Racine, Reyes nos coloca en medio del problema, no hay artificio de rodeos. La presentación de credenciales de Ifigenia se interrumpe para imprecicar a la diosa con metáfora que conecta levemente la parte humana de Ifigenia con la parte pétrea; la porción divina y humana que la soporta; la región llena y la región deseada; la mezcla de placer y de dolor que la habita, pues ella es "jarro ebrio del propio vino"; ella, que admite el líquido embriagador, excesivamente dionisiaca, fulge apolínea. Un mandato superior la articula y la lleva de ella a ella misma, de sí misma a su protectora: su otra parte:

-Y pusiste en mi garganta un temblor,  
hinchiendo mis orejas con mis propios clamores;  
me llenabas toda poco a poco  
-jarro ebrio del propio vino-,  
si ya no me hacías llorar  
a los empujones de mi sangre.

#### Mensajero

Con la presencia del pastor o mensajero, Reyes rinde home-

naje a ese "apacible lugar común de la antigua tragedia que puede considerarse como un residuo de la épica transportado al drama".<sup>71</sup> El tema del mensajero (o narrador) lo provee Reyes con indicaciones de escenografía. Visualicemos al pastor -por nuestro lado- vestido de pieles, con cabellera y barbas en desorden; un rústico cayado y con toscas botas de piel. El coro lo describe plenamente:

Pero callemos, que un pastor color de tierra,  
vago engendro de lanas y hojarasca,  
se acerca aquí, como bulto que echa a andar,  
filtrando una mirada de ansia y susto  
por entre el heno de la barba y las cejas.

Con el cayado sólo bate el aire,  
y parece irradiar palabras con la onda;...

Su tema, en consecuencia, viene anunciado por una cuidadosa preparación. El coro intuye en la apariencia alterada del pastor, noticias que han de romper el hilo de la rutina: "... y es todo intenciones, todo oídos,/ todo aspavientos, todo interrogación". Y tal como el coro presume la obra del pastor que devuelve al "alma oscura la luz de los sentidos", en este segundo tiempo se aviene la descripción poética donde irradian los elementos visuales y sonoros. Los pastores van con su ganado a la orilla del mar; la tarde los abriga en el momento en que "hiere la luz, pero no alumbra". De pronto, los pastores se percatan de la presencia de seres humanos extranjeros. Ven a Orestes que habla del recuerdo ensangrentado, del crimen que lo persigue. Y el pastor,

téstigo de la escena, ha buscado ahondar en el alma del delirante (¿omnisciencia?) que le permite trazar la imagen asimilada y de eficaz confirmación:

...mira sólo el fuego  
profundo de su alma, y finge formas  
y torna objetos, y cambia el sueño de los ojos  
por el sueño de su corazón.

Los pastores se reúnen en tumulto y conducen a los extranjeros (imaginables con túnicas cortas de colores claros, desgarradas y ajadas; calzados con sencillas sandalias). Esta sección de la obra, momento musical que vimos como "allegro cantabile", transita de la serenidad inicial, a la tensión en "crescendo" por vía de variaciones, hasta llegar al clímax, después de lo cual la descripción desciende ("diminuendo"). Es el momento en que en el poema cobra también interés los versos rimados que logran condensación de imágenes. Se pueden aplicar a Reyes las palabras de valoración que él dedicó a la poesía bucólica de Manuel José Othón (1856-1906): "[su] serenidad ha de buscarse con los oídos y no con los ojos ni con rayas de lápiz en sílabas acentuadas".<sup>72</sup>

Reyes armoniza en este punto ruidos y colores, que evocan la poesía de Góngora. Su buena cepa castellana muestra condición de estilo y temple especial del alma. Él va con el pastor de la mano; caminan, miran, aguzan el oído, dicen con "brillantes onomatopeyas (o su descripción) la música espléndida del campo". Les importa saber cómo se vive allí. Un concepto de

perennidad de la naturaleza, semejante al que Reyes entrevió en Othón, se deja leer en la imagen plástica y sonora de, entre varias que contiene el poema, un fragmento expuesto por el 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.

Muge el novillo; late el can. Es hora  
en que la última tarde se dora,  
y el mar se deja traspasar el pecho  
por un haz de espadas de plata.

Ningún acartonado telón de fondo. Lo transitorio y lo permanente del espectáculo de la naturaleza. El lugar del pescador para sacar el preciado tinte de la púrpura (el molusco), al lado del eterno retorno del toro (¿Reyes tauro?) a la fuente de la vida. El paisaje que se nos acerca, con rimas vigorosas y suaves -cada poeta, su Garcilaso con o sin "comento"- , va transitando gradualmente a versos concentrados, ya no de estrofas de cuatro y tres, sino de seis versos, hasta llegar a ocho versos como en el clímax -el delirio de Orestes -donde los versos son libres. La "relación" recupera las palabras violentas del matricida:

Y es verdad; que, al rumor que alzamos,  
salta en figura de doncel armado  
y, echando espumarajos por la boca,  
a tajos y a mordiscos cae sobre las reses,  
gritando: "Oh Furias, oh Dragón,

oh mala hembra que muerta me persigues,  
 oh vergüenza de Micenas de oro,  
 oh baño ensangrentado en sangre del esposo!"

De este momento climático, poco a poco se desciende hasta rematar en el dístico, donde la música descansa coincidiendo con el contenido. Dice el pastor:

Gracias que estamos ilesos unos y otros  
 y que tu sacrificio, Madre, será perfecto.

"Hondonadas interiores" y poder evocador, sinceridad en el manejo de emociones que concuerda con economía y sinceridad en el uso de la lengua. El bucolismo de Reyes despoja la hojarasca verbal; es económico. Mientras en el primer tiempo y en el quinto la adecuación de asuntos se expresa mediante versos secos, duros; suprimiendo "todo lo cantarino y lo melodioso";<sup>73</sup> resecando las frases y despuliendo la piedra, en este tercer tiempo fluye con gracia la poesía del Siglo de Oro español. Muestra de ello es la entrada de Orestes, atado y apedreado; entrada que conlleva un cambio de tono respecto al del pastor. El "casi-soneto" que pronuncia Orestes rememora imágenes empleadas por Góngora al concentrar elementos mitológicos:

Cabra de sol y Amaltea de plata  
 que, en la última ráfaga, suspiras  
 aire de rosas, palabras de liras,  
 sueño de sombras que los astros desata;



al viejo Dios leche difusa y grata,  
 y, del reflejo mismo en que te miras,  
 hacendosa hilandera, porque estiras  
 en hebra y copos el vellón que labras;

tarde, en fin, quieta como impropicia y dura:  
 prueba pues, ya que a tanto conspiran mis estrellas,  
 a exaltar otra vez mi razón en locura,

para que yo, que vivo amamantado en ellas,  
 no sufra el tacto de otra piedra impura  
 sin estallar mil veces en centellas.

El "casi-soneto" de Orestes recurre a una imagen que ha gozado de prestigio en la mitología clásica y en la tradición poética. Los dos cuartetos evocan el carácter de nodriza de Amaltea y su metamorfosis. Los tercetos establecen nexos entre la leyenda de Amaltea y la situación de Orestes.

Amaltea amamantó a Júpiter (=Zeus) con miel y leche: "al viejo Dios leche difusa y grata". A la muerte de Amaltea, Zeus la transformó en la constelación conocida con el nombre de Cabra de Amaltea, con cuya piel, se refiere, el dios guarneció su "égida". En el "casi-soneto" se articula otra cualidad de la constelación. La Cabra de Amaltea -junto con la Pléyade y el Guardián de la Osa- está asociada con la verdadera temporada de tormentas: "impropicia y dura", que Orestes evoca en el primer terceto, con la introducción de un estilo, en parte llano: "tarde, en fin..." Orestes, quien a diferencia de Júpiter

há vivido amamantado en estrellas fatídicas, prefiere un nuevo delirio a su razón recuperada; un nuevo arrebatado desencadenado por la constelación que invoca sería menos doloroso que cualquier "otra piedra impura" que se descargue sobre él (¿Procura una piedra del tenor de la persecución de las Furias a otra pedrada del pueblo bárbaro?).

### Coro

Una breve nota sobre su escenografía. Proyectado, igual que los demás personajes, revela austeridad. Con tonos oscuros y sobrios, pero ninguna igual, las mujeres del coro llevan -es sólo sugerente- simples túnicas largas que dejan asomar sus sandalias o sus pies desnudos; sus largas cabelleras, peinadas con simplicidad, están cubiertas por ligeros mantos.

El coro de Ifigenia cruel se mueve en doble perspectiva: a) para engendrar al héroe (sólo en parte); b) el coro es producido por los actores. En el primer tiempo, la participación de estas mujeres de Táuride es mayor. Aunque no son ellas las que engendran a la sacerdotisa -la dureza de Ifigenia la describe ella misma-, reconocen la condición pétrea de la heroína, su función de destazadora y, simultáneamente, la califican "cosa sagrada y feroz". El coro engendra la parte sensible de Ifigenia -en un sentido figurado-, pues siente deseos de acariciarla, de "besar las leves puntas de las manos", mientras ella ad-

mite la acción de una fuerza ajena que la obliga al oficio carnicero.

Cuando Ifigenia reclama su "patrimonio de alegría y dolor mortales", muestra envidia frente a las mujeres del coro por la lícita infidelidad que las ampara ("abris con la llave que lleváis al cinto/ una cerradura sin chirridós"), y las anima a contar su labor "casera". La canción, entre ingenua y maliciosa, sencilla y provocadora, es índice de ese tejer y destejer que ellas saben hacer. Con aire monótono, pero cálido, entonan las mujeres del coro, mediante pareados en versos sueltos y sin rima, una canción de graciosa andadura:

Cantemos, dando al tiempo  
alma y copo, rueca y voz.

Horas inútiles tejen  
tierra y cielo, tarde y mar.

Arañita de la casa,  
no me dan oficio mejor.

Consejos me da la rueca,  
sintiéndome a solas reír.

Hay quien de noche duerme,  
y hay quien de día trabaja.

Hay quien aún se acuerda,  
y secretea y calla.

Hay quien perdió sus recuerdos  
y se ha consolado ya.

El coro le va abriendo brecha a Ifigenia para que se sienta persona, la seduce para que se sienta mujer en plenitud. Pero Ifigenia rechaza tal bondad incitadora. Furioso ante ella, le reprende con severidad y dureza, a través de versos que van acumulando fuerza anafórica:

ni recordar ni soñar sabes,  
ni mereces los senos en el pecho,  
ni el vientre, donde sólo crías la noche.

La cólera del coro (¡Qué énfasis le dio Reyes a este parlamento en su grabación discográfica!<sup>75</sup>) despierta a la que era un "montón de cólera desnuda", e Ifigenia concede estar formada por dos porciones. Ella, que ama al coro así, sentimental, le pide para sí un tejido donde vaya labrada la historia de la que carece, pues el "resabio de memoria" que le apunta por las ansias naturales del coro, ese imán voluntario de las coreautas, la conduce a entrever: "... la estatua que soy arriesga un palpito".

Si en el primer tiempo, el coro contribuye a alentar la sensibilidad en Ifigenia, en el segundo tiempo -ya lo observamos- engendra, no a partir de invocaciones, sino de descripciones y de presentimientos, al pastor. Pero en el tercer tiempo, los actores -en proceso inverso- comienzan a producir al coro, hasta que resalte su función final para purificar las pasiones y aliviar la concentración de sentimientos. El coro, presente

en todos los acontecimientos, penetra los "secretos del héroe"; vive en intimidad con las acciones del drama y permite con "desahogo lírico"<sup>76</sup>, abrir la válvula, indicando los sentimientos de uno y otro personaje, confirmando hechos (por ejemplo, en la anagnórisis), dando fe del amor filial, dinamizando (mejor: desfogando emoción de) lo acontecido en Áulide.

Los cantos corales muestran una intervención que conduce al propósito de la acción. Del mismo modo que ama al que experimenta el temor -siguiendo preceptos de Horacio-, modera al iracundo. Así, cerca de la conclusión, le infunde al rey Toas fuerza suficiente para que purifique a Ifigenia. La acción del coro le permite expresar a Toas con gravedad y sinceridad:

Cólmate de perdón hasta que sientas  
lo turbio de una lágrima en los ojos:  
Mata el rencor, e incéndiate de gozo.

El penúltimo canto coral ("Alta señora cruel y pura...") le refrenda a Ifigenia el carácter de su nueva identidad, le recalca los recodos de la libertad obtenida. En la quarteta final que canta el coro -cercana a una redondilla de rimas abrazadas- se proclama la libertad más allá de Ifigenia. El coro es el artífice de la metáfora según la cual el destino no está dictado por los dioses. El broche de oro de Ifigenia cruel -no equivalente a un broche "triumfalista" de la heroína- se encumbra hacia la libertad de la raza humana, a su autodetermi-

nación. La lección ética que se extrae, con su valor universal, se aparta del prototipo de la lección ética que predicaba la sumisión a los dioses. El coro canta:

Oh mar que bebiste la tarde  
 hasta descubrir las estrellas:  
 no lo sabías y ya sabes  
 que los hombres se libran de ellas.

La "acción" de Ifigenia se dirige más al plano de lo inmediato, de lo real; la "palabra lírica" del coro tiende más hacia la esfera de lo ideal. Ifigenia y coro, cada uno experimenta liberaciones inesperadas, matizadas. La vieja fórmula del "espectador ideal" de Schlegel, para el coro, se rehúsa en gran medida. Opera con mayor visibilidad la imagen del coro en cuanto "muralla que separa lo ideal de lo real" de Schiller. Con el coro, Reyes ha construido una atmósfera, ha allanado exageraciones, ha restituido la armonía y la *sofrósine*.<sup>77</sup> El coro, la parte lírica en el poema de Reyes, no ha sido del todo imparcial.

Lo afirmado en la última parte no significa que el coro sea expresión exclusiva del pensamiento de Reyes. Los cantos corales no se relacionan directamente con la voz del poeta; es sí la "más intersubjetiva y socializada de las voces dramáticas",<sup>78</sup> desde la tragedia griega. Es aventurado otorgarle al coro equivalencia con el pensamiento del poeta; es también exagerado pensar que el contenido del coro no experimente parte de la voz del

autor. El juego de máscaras, por plural, enriquece el drama. Lo cierto es que a través de la lírica que contienen los cantos corales se expresa la poesía que, evocando la aseveración de Aristóteles, "es la expresión más filosófica del pensamiento".<sup>79</sup>

Alguna vez Kant afirmó que las dos más grandes cosas del universo eran -lo recuerda G. Highet- "el cielo estrellado arriba y la ley moral en el interior".<sup>80</sup> La correspondencia entre la imagen ancestral de las estrellas con la moral humana, procedente de Boecio, consistente en que las "estrellas obedecen al mismo género de la ley que la vida humana y el alma del hombre",<sup>81</sup> Reyes la ha matizado, no doblado del todo, pues comparte con tal visión la idea de que la iniquidad, por poderosa que sea, ha de hundirse y desaparecer; no converge plenamente, en cambio, con la idea de que tal iniquidad tenga que desaparecer ante "el ejército de la ley inalterable".<sup>82</sup>

#### 4.5. LA MUJER: LO SAGRADO Y LO PROFANO

Al considerar la figura de Ifigenia en sí misma y en relación con Artemisa, los hilos temáticos que se interceptan son múltiples: la mujer, la memoria, el tiempo, la libertad. Asimismo, los tópicos adquieren un nexo, a veces, con lo inmediatamente humano, cuando no con la esfera propiamente mítica. Los vasos comunicantes son, en consecuencia, ondulantes. De tal intersección, entresaquemos una de las fibras: la mujer y su visión en Ifigenia cruel.

Sin una extenuante reflexión amparada en la antropología filosófica o social, y sin la amplia gama de antecedentes literarios de la mujer sacrificadora, consideremos la Ifigenia poética de Reyes, con un previo aviso. En su composición dramática, Reyes recrea sólo como lejanos ecos, algunas imágenes, cercanas para él, procedentes de las letras francesas, ante todo, de Herodías de Stéphane Mallarmé (1842-1898)<sup>83</sup> y de La Joven Parca de Paul Valéry (1871-1945).<sup>84</sup> Descontando la estructura y estilo que guarda (y libera) cada obra, las diferencias pesan más que las afinidades.<sup>85</sup>

Ifigenia cruel comparte algunos rasgos "genéricos" y algunos epítetos con Herodías de Mallarmé. Ambas son vírgenes sacrificadoras, crueles y que viven en la soledad: "nueva furia" en Ma



llarmé; "montón de cólera desnuda" en Reyes. Una y otra optan por continuar atadas al ritual que ejercen sin perder su grado virginal; cada una expresa, obedeciendo a fuerzas distintas, su "no quiero"; Herodías porque rechaza todo lo humano; Ifigenia porque huye ante un posible retorno a Micenas. Sin entrar en lo simbolismos respectivos, la estéril heroína de Mallarmé es mujer de un solo trazo, sin las transitorias concesiones sentimentales de Ifigenia.

Frente a La Joven Parca de Valéry, Ifigenia se le asimila también por ser virgen que, de pronto, descubre el palpitar de su "sombra". Una fuerza impetuosa hormiguea a las dos heroínas, esto es, la "otra" que las habita. Cada cual transita hacia un estado de conciencia; el arribo de la Parca, en el caso de la protagonista de Valéry, es resultado del progresivo despertar de un sueño; en la de Reyes, por la recuperación de la memoria.

Pensemos la visión que se presenta de la mujer en Reyes. Las manifestaciones de lo sagrado que se cristalizan en las figuras de Artemisa y de Ifigenia, su hipóstasis, expresan una tendencia contradictoria o, mejor aún, ambivalente. Como todo lo sagrado -según expone Mircea Eliade- atraen y repelen.<sup>86</sup> En Artemisa hallamos una libertad, pues su carácter divino se lo concede, que le permite tomar diversas formas, incluso la más aberrante. Esta libertad, igual que la de otras

divinidades- puede coincidir "con lo profano sin anular su propia modalidad de ser".<sup>87</sup> En el capítulo II, planteábamos las diversas funciones y los distintos atributos de Artemisa, esto es, el gozar de triple forma: Febe en el cielo (la Luna), Diana en la tierra y Hécate en las regiones infernales. En el poema de Reyes, la primera de éstas adquiere preeminencia. Cuando Ifigenia describe a la diosa, la expone en uno de sus atributos. Deja entrever la parte humana de Artemisa, pero negada:

¿Quién vio temblar nunca en tu vientre  
el lucero azul de tu ombligo?  
¿Quién vislumbró la boca hermética  
de tus dos piernas verticales?

Se trata, pues, de una diosa carente de relación con mortal alguno. Expusimos que Artemisa recibía cultos por ser deidad telúrica y de la fecundidad. La veneración de la franca maternidad ausente ahora en Artemisa es lo que hace, momentáneamente, temer a Ifigenia; es lo que le increpa, primero; y le respeta después. La diosa, aquella que alguna vez -en culto efesio- estuvo dotada de sexo, senos y aun llegaba a ser madre, en Táuride aparece distante de ser "hembra de cría", pues la protectora de los partos y del crecimiento se ha endurecido:

¿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?

Esta divinidad implacable ha alimentado a Ifigenia con "leche de piedra", leche de su naturaleza. La sacerdotisa obra respecto a la diosa con tendencia contradictoria; atisba lo humano y lo divino de ella. Ante la faz divina -se ajustan en este caso las palabras de M. Eliade-

Por una parte, trata de asegurar y aumentar su propia realidad mediante un contacto tan fructífero como sea posible [con la diosa]; por otra parte, teme perder definitivamente esa "realidad"...; al mismo tiempo que desea rebasarla, no puede, sin embargo, abandonarla por completo.<sup>88</sup>

La ternura, con profundo arraigo humano, que exhibe Ifigenia no es la de ella en Táuride directamente; es de la Ifigenia que ha olvidado, la que murió en Aulide. No obstante, está nutrida por otro amor. En Táuride, sólo concibe el "abrazo de la muerte". Al identificarse con Artemisa y participar de su misterio, señala su veneración. El amor hacia la divinidad es mayor que el amor hacia los humanos: "¡Oh amor mejor que vuestro amor, mujeres!" Poseída por la sacra crueldad, siente placer con su oficio destazador. Libra un brazo, descarga la maza sorda, hinca una rodilla, quiebra los huesos de la víctima, cuyo chasquido le produce éxtasis: "¡Ya es mío! ¡Ya es tuyo, Artemisa!/ Y subo, con un grito, hasta la eterna oreja". El goce la inunda de tal modo, que "al furor sucede un éxtasis severo".

Hacia el final del primer tiempo, el coro inculpa a Ifigenia llamándola "mujer de rodillas duras", es decir, impiedosa,

porque "para los griegos las rodillas -anota E. Rodríguez Monegal- eran el sitio de piedad, allí donde descansaban los suplicantes también arrodillados".<sup>89</sup> La naturaleza de esta "fiera joven" -personaje complejo, no caótico- es destacada por el coro: es mujer estéril, asexual; no merece los senos en el pecho; en su vientre sólo cría "la noche". La identificación con la diosa gana fuerza, se perfecciona al final del primer tiempo:

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.

El apetito por el sacrificio humano y la sangre que corre a cada luna, al pie de la diosa, alude al ritual ofrendado a Artemisa en su función lunar, y es también referencia al ciclo menstrual que marca la fecundidad sin uso de la mujer. Este simbolismo central de fecundidad y de regeneración sometidos a Artemisa (la Luna=Febe), no riñe con los crueles sacrificios. El sentido de los sacrificios humanos dedicados a la diosa permanece al lado de la regeneración de las fuerzas sagradas: "El sacrificio de regeneración -dice M. Eliade- es una 'repetición' ritual de la creación. El mito cosmogónico implica la muerte ritual (es decir violenta)".<sup>90</sup>

Este parentesco de Artemisa con la muerte trae a mente

la particularidad que muestran las numerosas divinidades lunares, es decir, el hecho de ser también imágenes funerarias, divinidades asociadas con la muerte; aspecto que recuerda a Artemisa en su faceta de Hécate. No olvidemos que en el poema de Reyes, destaca el horror al sacrificio y la imagen de la muerte siempre disponible en Táuride para los extranjeros.

Orestes quiso no sólo recobrar una hermana, sino la doncella que diera brotes. Al recuperar la memoria y hacerse mujer, Ifigenia elige la libertad; también la virginidad, los pechos inútiles, el vientre estéril; elige a Artemisa; castra su sentimiento maternal que encuentra cauce al identificarse con la madre, no Clitemnestra, sino con Artemisa, de quien será en adelante heredera. En este sentido, Ifigenia es de la "misma estirpe de 'Lady Macbeth' (que para cumplir su horrible destino pide a Dios: 'unsex me', grito en que renuncia a su condición de madre y de mujer para convertirse en fiera)".<sup>91</sup> Este "vaso precioso de mujer arisca" sugiere la posibilidad de convivencia de lo sagrado con lo humano, aunque lo sagrado -o, por lo mismo que sagrado- sea cruel.

Dentro de las imágenes que expresan lo sagrado y lo profano en traza de mujer, coexisten espíritu y materia, lo eterno y lo no eterno. Reyes, sin acudir a la técnica estricta del retrato físico, nos entrega partes (sinécdoques) de atributos de la figura femenina por medio de rasgos "sensitivos".

Los cuerpos femeninos del poema no son visual o imaginariamente apetitosos, a ojos de sibarita o voluptuoso. Al acercarnos a Artemisa e Ifigenia se siente respeto, se siente temor. Recuperados algunos fragmentos de las dos cazadoras varoniles, tal como lo sagrado, resultan atractivas, pero repelentes.

Artemisa posee ojos anchos de piedra; nariz recta; rincillos inexorables en la boca; cuello demasiado robusto para asido entre las manos; brazos pegados como atroces ligas al tronco; flancos de líneas iguales; piernas verticales y, entre ellas, una boca hermética; pies con haces de dedos en compás. Resulta, pues, como la define Ifigenia, "una llama fría". Fulge como una fuerza poderosa, una manifestación lítica de lo sagrado o, dicho con la terminología de M. Eliade, es una "kratofonía lítica"; rudeza y permanencia a la que se dirige la sacerdotisa, no tanto como materia sino como espíritu. Nada más noble ni más aterrador: "Permanece siempre igual a sí y subsiste; y lo más importante de todo: golpea...No necesariamente con su cuerpo, pero al menos con su mirada".<sup>92</sup>

Ifigenia, por su parte, luce cabellera hispida; frente y nuca broncas de besar; senos de virgen atleta; brazos redondos; piernas ágiles; pies elásticos; piel "indisfrutable" para las manos. Es, en suma, como la diosa: "como plomada de albañil segura". Apenas se le consienten notas femeninas ajenas

a su protectora: las "leves puntas de las manos" y su "mirada rubia". La aspereza de Ifigenia, la ingeniaba alguna vez Reyes, en combinación con "la tersura divina" de Dolores del Río, la actriz a quien en poema circunstancial le dedicaba un ejemplar de Ifigenia cruel, y, entre dudas y temores, fusionaba los dos seres.

Ifigenia, que busca librarse del hechizo femenino, cautivo en su cuchillo, oscila entre su soledad y la compañía; el coro le brinda esa parte que ella desea, pero que no toma. Elige ser dueña de un amor esquivo; tal es su libertad.<sup>94</sup> Ella no puede flaquear; se sostiene fiel a Artemisa que por ser símbolo del eterno femenino, menos aún puede declinar. Pues la diosa representa, reflexiona Octavio Paz: "un pilar, el árbol primordial, arquetipo de la columna como el bosque es el modelo típico del templo. Ese pilar es el centro del mundo".<sup>95</sup>

#### 4.6. TRADICIÓN Y LIBERTAD

La libertad en Ifigenia cruel, uno de los temas más espinosos, está enlazado con varios aspectos. Se ha indicado como uno de los episodios que componen el "vuelco" o cierre de un "ciclo" de la vida de Reyes, el suicidio de Felipe Trigo en 1916, y que dio ocasión al autor para escribir, aprovechando páginas compuestas anteriormente, el concentrado libro de ensayos breves de El suicida (1917),<sup>96</sup> donde aborda temas relativos a la libertad, el misticismo, la casuística, la conciencia. Bárbara Aponte plantea:

...when Unamuno says that he read El suicida with interest, it is natural...Felipe Trigo, the popular novelist whose suicide served as the starting point of Reyes' book was known to both of them. And, in truth, much of what Reyes says in his book responds to Unamuno's way of looking at life. The active mysticism that Unamuno recommends to Reyes in his letter is the quality that Reyes praises in his essay.<sup>97</sup>

El problema que Reyes trató temáticamente en el libro de ensayos -ya "implícito en la intención de los ensayos de Cuestiones estéticas: éstos querían romper cadenas, renovar"<sup>98</sup>, lo trata luego de manera poética en Ifigenia cruel. En uno de los ensayos de El suicida, Reyes apunta:

Si el hombre quiere la renovación, es porque no le satisface lo actual; es porque, en el fondo, protesta, sonríe. Su arma de renovación es la libertad. Y la libertad es lo que no existe, es el otro mundo, de donde el hombre quisiera atraer virtudes a la tierra.<sup>99</sup>



En el poema dramático de Reyes, Ifigenia se balancea entre abrirse y engolfarse; en un momento intermedio entra en máxima tensión. Inicialmente, la sacerdotisa carece de memoria, y actúa por un principio de placer. Es un ser que vive y se ve vivir con sombras; se experimenta accionada por instintos primarios. Su principio de realidad es endeble. En virtud de una fuerza ajena a ella adquiere vida; reconoce que el mandato ha bajado de los anchos ojos de piedra de Artemisa, razón por la cual se percibe a modo de un títere destazador: la diosa ha articulado en ella "los goznes rotos,/ haciendo del muñeco una amenaza viva".

Ifigenia se inclina, en vano, a encontrar salida "a donde haya tentación y caricia", ya que la sed de "domar algún cuerpo enemigo" prevalece. Su voluntad está ceñida al curso de las cosas, a la rutina, aunque su instinto no esté exterminado.<sup>101</sup> El gran síntoma que es Ifigenia, esa "pregunta sin respuesta", busca obtener "luz del humo". En un segundo momento, intenta erigir su principio de realidad. Entra en marcha su "yo" racional para confrontar la libertad que se disfruta en la barbarie. Es la Ifigenia en su papel de disputante, de agonista, donde la balanza se inclina más del lado de la razón que del corazón. La piedra de toque para este choque es la presencia de Orestes.

Orestes representa la civilización griega, el "diamante pleno"; su discurso civilizador arremete contra la barbarie en

carnada en Táuride, según él, barbarie "educada en el desorden del mundo". Ifigenia defiende al hombre pre-helénico; habla en nombre de la bestia no regenerada todavía, puesto que se halla azuzada aún por los temores animales, posee todavía sedimentos de barbarie. En el agón o disputa, surgido del choque de las dos cosmovisiones, se manifiesta un esfuerzo progresivo para "depurar lo humano en el hombre, para llegar al hombre clásico, mediante una decantación gradual que lo purgue de las cenagosas heces primitivas".<sup>102</sup>

Luego de esta etapa de corte racionalista en el poema, y una vez sucedida la anagnórisis, Ifigenia toma conciencia de su posible libertad sin arruinar su tesoro instintivo. Raya la memoria en ella y comienza a trazar surcos para contemplar y valorar pasado y presente. La facultad de discernir, de diferenciar entre lo falso y lo verdadero -ese escalón que ahora ha subido-, le permite orientar su voluntad. Sin mayor dificultad persuade a Toas para la partida lícita de los náufragos que han traído su nombre. Y elige. Su renuncia es acto de libertad, decide permanecer en tierra extraña, romper con la "Necesidad" de la sangre. No obstante ejercer su libre albedrío, su acto no equivale a desentenderse de la presencia de otras leyes.

Dijimos páginas atrás que, al lograr abrir "pausa en los destinos", la libertad de Ifigenia no consiste en desprenderse

de los hechos sangrientos, ni salvar su linaje; ella no es redentora de su país ni de su hermano. Ha sido libre para no detener los hechos de sangre de la raza tantálida; los acepta bárbaramente; libre para elevar la muerte al plano de lo sagrado. Afirmamos, asimismo, que el nexo entre el tiempo olvidado y el tiempo recobrado obtiene un privilegio en el drama.<sup>103</sup>

El tiempo en que vive inicialmente Ifigenia es el de la "no responsabilidad". Recuperada la memoria, Ifigenia huye del tiempo pasado de manera parcial. Ramón Xirau ha analizado esta transición en términos de: tiempo olvidado- tiempo recordado y tiempo presente, atribuyendo al primero la característica de tiempo inconsciente "que no existe para quien no quiere recordarlo"; luego, el ejercicio de la libertad de la razón lo aprecia en cuanto motor que hace "frente a los mitos para desdecirse de ellos", y, en consecuencia, "el verdadero tema de la obra es el triunfo de la inteligencia contra la barbarie, y de la luz contra las tinieblas primitivas del 'cosmos' sobre el caos".<sup>104</sup> Se suma, pues, la metáfora del pensamiento en el poema, con reminiscencia platónica.

La inconciencia del olvido es atractiva, pero más atractiva aún es la imagen que presenta Unamuno; imagen acorde con una filosofía de los pensadores del olvido (¿No caben aquí, perdiendo la humildad de enfoques, Freud, Nietzsche y Marx?). En su obra Soledad, Unamuno pone en boca del personaje Soledad estas palabras dirigidas a Gloria: "Olvide, olvide...Hay que olvidar para vivir. Hay que

hacer un hueco para lo venidero..., hay que olvidar".<sup>106</sup> Ifigenia, durante su bárbara inocencia, parece inyectada con este sano eco, no con toda su esencia. ¿No es más cercana esta declaración a la metáfora del "niño" que postulaba Nietzsche -en sus imágenes sobre las transformaciones del espíritu-, y según la cual el niño es inocencia y olvido, es decir, un siempre empezar de nuevo, un santo comienzo, una sagrada afirmación?<sup>107</sup> Ifigenia invoca a su deidad protectora como soporte de esa eterna rueda, de esa incesante rueda que es también afirmación:

En torno de ti danzan los astros  
¡Ay del mundo si flaquearas, Diosa!

Ese espíritu de bárbara inocencia, en cuanto "niño", se caracteriza porque no es resentido. La imagen del olvido a través del "niño", la propone Nietzsche en relación precisamente con la idea de la liberación ("no absoluta"), pues olvidar es no dejarse determinar por el pasado en términos de odio, de queja, de reclamo, de venganza o de rencores. Ifigenia, con "un hueco en el alma para lo venidero" (pues tenía "alma", no "conciencia"), al recordar, pone el dedo en la llaga de su pasado humano, en la del pueblo bárbaro. Y ante su civilización, asume arrogancia, siente repudio. Forzada por Orestes a beber la razón e incitada a regresar, se hincha de recuerdos. Cuando todo hace pensar que su exhibido sentimentalismo la ha de empujar para que decline el antiguo "sí" del niño, ella declara su rotunda negación que, bien vista es nueva aceptación. En el poema repercuten con fuer

za' sus palabras hacia Orestes:

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!  
 (Tiempo V)

Atravesar el mito de Ifigenia con el "Mito de la Caverna" de Platón es de otro tenor, si bien tal metáfora ha funcionado como inherente a la condición humana. Pero concebir la recuperación de la memoria por parte de Ifigenia, y su consiguiente rechazo al retorno a Micenas, como reclama Xirau, el "triunfo de la inteligencia contra la barbarie", es, admitámoslo, ejercitar una lectura de buena voluntad de Platón, no de Ifigenia cruel. Antes del arribo de Orestes y Pílates, a Ifigenia la acosaba no su pasado, sino su conciencia. Entre sus bastidores, la acechaba la sensación de ser ella (la sacrificadora), y también la "otra", la que "subterráneamente recuerda".<sup>108</sup> Para lo venidero, muestra difusas sensaciones, rastrea con olfato, anda indagando con disimulo, y experimenta dolor:

Alguien se asoma al mundo por mi alma;  
 alguien husmea el triunfo por mis poros;  
 .....  
 alguien me exprime, me exprime el corazón.

Hemos afirmado que Ifigenia no canta victoria frente a su divina protectora. Su libertad no es la salvación para su raza, aunque Reyes nos hable (¿es confiable -no la cacofonía- su aseveración?) de la misión redentora de Ifigenia. La libertad,

pénsada en renglones triunfalistas, es una versión trasnochada. Según ésta, la libertad sería ausencia de condiciones y de límites. Curiosamente, Pedro Henríquez Ureña, atento al desarrollo creativo de su amigo, nos cuenta, acerca de la estadia de Ifigenia en tierra extraña que, "en la concepción primitiva de Alfonso Reyes, Ifigenia se ponía a labrar un ídolo nuevo, una nueva Artemisa".<sup>109</sup>

El libre albedrío de Ifigenia es medida de posibilidad, de elección condicionada. La salvación de Ifigenia es, en gran parte, salvación respecto de sí misma, de la "otra" que la habitaba, la que salió a la superficie y expulsó una porción de sí misma para poder ser libre, pero que queda vencida por el peso de la sangre de los sacrificados. Ahora, consciente, puede entonces amar al pueblo bárbaro. Se lee sin subrayados:

La lealtad del cuerpo me retendrá plantada  
a los pies de Artemisa, donde renazco esclava.

(Tiempo V)

Y un desvío complementario, pues la buena voluntad no nos desampara tampoco a nosotros, para una lectura sucinta (léase: insuficiente) sobre el "Mito de la Caverna" de Platón.<sup>110</sup> Este texto señala muchos de los fenómenos presentes cuando se inicia un proceso de pensamiento, y destaca especialmente las dificultades que allanan dicho proceso.

Platón cuenta que en el fondo de una caverna (¿Táuride?),

había hombres ligados frente a un muro de tal manera que no pudieran voltearse, y que habían permanecido allí desde su primera infancia. Detrás de ellos, se ve una hoguera, y entre la hoguera y sus espaldas pasa la gente en el muro que tienen al frente. Precisamente esas sombras que se proyectan constituyen para ellos toda la realidad existente, y todo el lenguaje que han aprendido se refiere a esas sombras (¿No es así el de Ifigenia?).

Uno de esos seres ligados (¿no es verosímil la asociación con la sacerdotisa?), por alguna razón, se desliga. El problema ahora es si resiste (es una metáfora de Platón, no de Reyes) el dolor que le puede producir en los ojos ver la luz directamente; y el deseo de retornar a su antigua circunstancia donde todo estaba inalterado, mientras que ahora todo lo que sabía ha quedado alterado. Recordemos que el pasado de Ifigenia no se reduce, como ve Xirau, a la teogonía expuesta por Orestes. Otro de los problemas que se le presentan es que si por casualidad logra salir del todo de la caverna, y va a ver las cosas a la luz del sol, sus relaciones con sus antiguos compañeros quedan profundamente alteradas. Esto no ocurre en Ifigenia frente a los habitantes de Táuride. Al regresar donde ellos, y así termina el mito (en Platón), lo matan (ineludible alteración), porque ahora no se pueden comunicar con él; no reconocen su lenguaje, y lo conciben como un traidor, alguien que ha perdido una antigua combinación y una antigua complicidad.

Todas esas fuerzas: el dolor propio de los ojos, la confusión de lo que parecía claro, la pérdida de la comunidad se erigen contra el pensamiento. El pensamiento, por lo tanto, sólo puede funcionar si logra enfrentarse contra esas fuerzas. Esto no lo obtiene, en el poema de Reyes, Ifigenia, porque es la pasión la que la lleva a rehusar el renovado vínculo familiar. Pero otra veta sí comparte con la imagen platónica. Es necesaria una crisis; si se admite una frase lexicalizada, una crisis de identidad. Es necesario que algo haya ocurrido que no permita seguir la interpretación que se tenía. Orestes e Ifigenia evocan la hybris de su ascendencia; ella recalca el acto injusto de su sacrificio en Áulide.

No se trataba -volviendo a Platón- de un simple ejercicio de una facultad, de una buena voluntad; y en Reyes tampoco de un simple acogerse al modelo ancestral del mito. Por otro resquicio, Platón nos seduce a reflexionar que no se trataba de la aplicación de un método. Para nosotros, para la crítica literaria, los espeluznantes esquemas y el método son más bien formas compulsivas de pedir garantías para que el pensamiento no resulte riesgoso. Cuando exploramos un problema nuevo -el mito de Ifigenia es antiguo; su interpretación, nueva en Reyes-, el traslado mecánico de visiones del mundo no ofrece garantía. No podemos pedir que nos ofrezcan una carretera perfectamente pavimentada que conduzca hacia lo que va a ser buscado por primera vez. Toda lectura es nueva.



Dentro de la eterna imposibilidad de convencer a convencidos -lo digo a propósito de Orestes e Ifigenia-, pues preferimos ser intimidados a ser convencidos (¡ah, Borges!), el tiempo interior del drama de Reyes, como la Ifigenia de Racine, refuerza un sabor legendario. Ifigenia cruel conserva y renueva; la heroína se redime, no redime; porque es libre está apta para lanzar su grito de protesta, para salvar la parte oscura de su ser. La libertad, entendida después de Kant -y Reyes fue su lector- no excluye determinaciones. Si una vez libertad y determinismo fueron términos que expresaban oposiciones irreducibles, en Ifigenia cruel, la sacerdotisa (no es exclusividad suya, es un rasgo compartible) está sometida a dos órdenes: a) la ley natural, mediante la cual se acoge a Artemisa, la diosa lunar; y b) la ley moral, con la que ella -Ifigenia- crea su nuevo ser, ambiguo si se quiere, pero que es contrato consigo misma, y que no es incompatible con un orden superior.

#### 4.7. EL REVÉS DEL TAPIZ: EL ELEMENTO BIOGRÁFICO

Diversos factores contribuyen a una lectura en contrapunto de Ifigenia cruel con una etapa de la vida de Reyes; otros la limitan, pues los textos literarios no son "reflejo fiel" de proyecciones biográficas; la declarada cuota de sinceridad está teñida de granos de sal. El poema de Reyes no posee un tono confesional, ni es una alegoría moral que se cumpla paso a paso en paralelo con su vida. No obstante, existen marcas significativas que permiten ampliar el ámbito de sus versos acerca de la fecha y el asunto, ya aludidos: el asesinato de su padre, el general Bernardo Reyes, el 9 de febrero de 1913, frente a la puerta del Palacio Nacional, y el consiguiente exilio del autor en Europa.

La muerte del padre y la herencia física y espiritual (benéfica o no) que recae sobre los hijos, ha sido, ayer y hoy, materia poética de expresión singular y de connotaciones de alcance universal.<sup>111</sup> Reyes acude al mito de Ifigenia para hacer uso de las máscaras trágicas, y sustentar la cualidad del mito en tanto destinado a ayudarnos a soportar un segmento de la vida. La lectura del poema a la luz de dicha experiencia requiere alternar otros textos del autor. Reyes da un indicio acerca de la huella personal en su "Comentario" del poema: "La Ifigenia...encubre una experiencia propia".<sup>112</sup> La experiencia, no identificada en ese entonces (1924), la expresa años más tarde (1930), en la Oración del 9 de febrero:

Aquí morí yo y volví a nacer, y el que quiera saber quién soy,  
que lo pregunte a los hados de Febrero. Todo lo que salga de mí,  
en bien o en mal, será imputable a ese amargo día.<sup>113</sup>

La caída de aquel "Atlas" (tal es uno de los calificativos del hijo al General) produce una ruina en la humanidad de Reyes, quien cree que el mundo se le ha derribar, y lo conduce al interrogante: ¿Podrá soportar tanta sangre y tantos errores? Pero el mecanismo no es el de retratos fieles. El procedimiento de Reyes es "encubrir", pues fue consciente de su estilo paródico -en el antiguo y noble significado del término: canto alterno del coro (parodos)-:

Mi parodia no tiene escenario muy definido, ni retrata tipos sociales, ni alardea con los pueriles encantos del color local. Sus caracteres mismos muy posible es que sean meras sombras de seres cargados con una misión ética.<sup>114</sup>

Tres elementos del poema guardan vínculo con la repercusión de los hechos en Reyes: el momento inicial que corresponde al olvido de los orígenes y el alma escindida de la protagonista; la anagnórisis entre los hermanos que involucra la evocación del padre; y la disputa entre los hermanos y la toma de decisión de la heroína. Pero las elipsis son mayores que las evidencias.

Tras la muerte de su padre, Alfonso Reyes sale de México hacia Europa. Como Ifigenia en la tierra extraña de Táuride, muestra su alma huérfana de orígenes; deambula -igual que Ovidio- desterrado de su patria. Un poema de la época ayuda a clarificar. En "El descastado", escrito en Guadarrama en 1916, Reyes se siente dividido por lealtades. A diferencia de Ifigenia, acaba por consolarse en la ilusión del desterrado: por haber perdido sus orígenes, se ha convertido en heredero de todos. En la estrofa I, dice:

En vano ensayaríamos una voz que les recuerde algo a los hombres,  
alma mía que no tuviste a quien heredar;

en vano buscamos, necios, en ondas del mismo Leteo,  
reflejos que nos pinten las estrellas que nunca vimos.

Como el perro callejero, en quien unas a otras se borran  
las marcas de los atavismos,

o como el canalla civilizado

- heredera de todos, alma mía, mestiza irredenta, no tuviste  
a quien heredar.<sup>115</sup>

Tal como Ifigenia que desoye los dictados de las estrellas,  
Reyes ha fundado en la "servidumbre" su precaria libertad. La es-  
trofa II del poema indica el ejercicio al que el autor se entre-  
gaba en el destierro:

Con zancadas de muerte en zancos échase a correr el compás,  
acuchillando los libros que el cuidado olvidó en la mesa.

Así se nos han de escapar las máquinas de precisión, las  
balanzas de la Filología, mientras las pantuflas bibliográficas  
nos pegan a la tierra los pies.

El tono confesional antes señalado en las cartas a Julio To-  
rri y a Pedro Henríquez Ureña, acerca de la servidumbre a una dio-  
sa extraña a él, constituye la máscara que Reyes usa desde Europa  
donde sirve a la filología. Rodríguez Monegal aprecia: "Si la filo-  
logía clásica no era una diosa tan gélida como Artemisa, para Reyes...tenía  
todas las durezas de un ritual bárbaro".<sup>116</sup> La interpretación es verosí-  
mil, como cabe también considerar la angustia de Reyes en su ato-  
sigante tarea investigadora a que se entregó en esa época; época  
atravesada por la penuria doméstica que implicaba la "Bíblica fa-  
tiga de ganarse el pan" (estr. IV); la presencia de la "Necesidad" ese

fantasma "bestial como la cox del asno...[y] majestúoso como el cielo" (estr. IV), y el acecho de la incertidumbre: "¡quién girará el viento como veleta!" Al lado de las durezas del ritual académico figuran las contingencias del hombre común y corriente que trata de exorcizarlas a través de la escritura.

Como Ifigenia en Táuride, Reyes se encuentra acosado en Europa. A la heroína le llega el recuerdo por medio de Orestes; a Reyes, por vía de su hermano mayor, el jurista -que posee el mismo nombre del padre- Bernardo Reyes. Cuando Ifigenia (trasunto parcial de Alfonso Reyes) reconoce a Orestes (=Bernardo Reyes), expresa la hermandad que, al propio tiempo, evoca la figura paterna (Agamemón, en un caso; el General Reyes, en otro):

¡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!

En consonancia con este paralelo, el fragmento retrospectivo de Ifigenia se asocia con hechos cercanos a Reyes y su visión de la imagen paterna. Transcribamos un fragmento en que los dos primeros versos expresan un deseo del hijo, y los tres restantes la acción decisiva del padre:

y yo soñaba en acogerte, anciano,  
entre próspera bulla de la prole.  
Insano afán de navegar a tierras bárbaras  
te hace dejar la tierra  
donde cortan jacintos y rosas los que dio a luz mi madre.

Reyes concibió a su padre, el general Reyes, como hombre de acción y héroe militar valiente, merecedor de atributos nobles: "Férreo Campeador", "Príncipe liberal", "Héroe que juega con las tormentas", "Mezcla de Zeus olímpico y del Caballero romántico", "Varón de siete llagas", "Cristo militar", "Rodrigo en bulto, palabras y ademanes", epítetos diseminados en diversos textos poéticos. En Parentalia (aunque la figura central es la de la madre), Reyes revela que soñaba ver rodeado a su padre de paz hogareña, escribiendo sus memorias. Y acto seguido, aclara, "en vez de verlo intervenir [se entroncan los tres versos restantes de Ifigenia] a destiempo en los últimos acontecimientos que lo condujeron a un fin trágico".<sup>117</sup>

El "Insano afán..." reclamado por Ifigenia es el mismo reclamado por Reyes a su padre que pagó con su vida el error político de creerse llamado a salvar la patria, cuando se convenció o se dejó convencer el 9 de febrero de 1913, de que había llegado la hora de volver al orden de la Revolución. Sobre la resolución de ir al sacrificio por voluntad propia del General, Reyes expresó: "...y otra vez en su corazón se encendió la luz del sacrificio...Ofrece su vida otra vez más".<sup>118</sup> El motivo tiene, pues, un antecedente.

En 1911, el general Bernardo Reyes, ante la propuesta para administrar militarmente al país, accede a ocupar el cargo, en tan graves circunstancias. El candidato Madero le ofrece la Secretaría de Guerra; el general Reyes acepta, pero poco después, ante la desconfianza de muchos, rechaza la oferta y se postula como candidato presidencial. Su campaña fracasa, y opta por ren

dirse; se entrega a las fuerzas acantonadas en Linares, Nuevo León, la víspera de Navidad de ese año. Trasladado a la capital, encarcelado y consumido en el recuerdo, muere al ir en busca de su libertad, pues el héroe romántico emprendió nueva aventura. Al amanecer del 9 de febrero de 1913, los regimientos sublevados al mando de Manuel Mondragón liberan al general Reyes durante el famoso "Cuartelazo". Minutos después es muerto sin combatir al acercarse con un grupo de sus partidarios al Palacio Nacional, donde la ametralladora lo recibe a media plaza: "Una ancha, generosa sonrisa se le había quedado en el rostro: la última yerba que no pisó el caballo de Atila".<sup>119</sup> Empezaban los días aciagos de febrero. La historia familiar de Reyes sentiría fuertes repercusiones.

El hermano de don Alfonso Reyes -tal como ocurre en la anagnórisis entre Ifigenia y Orestes- da pie al "agón" o disputa, al conducirlo al recuerdo de la casta, del pasado y de la sangre derramada. Bernardo Reyes hijo, fue -al triunfo de la Revolución- un continuo opositor del régimen; le recordó a su hermano Alfonso la necesidad de la venganza como un deber filial; lo incitó a tener en mente que rehusarse a seguir la voz de la sangre era condenarse a servir a una diosa sanguinaria: "Artemisa en un caso, la Revolución, en el otro".<sup>120</sup> Bernardo Reyes, eco de la voz de Orestes, le pide a su hermano Alfonso -resonador aquí de Ifigenia- que regrese a México. El momento de zozobra y vacilación producido por el recuerdo se identifica con la huida:

-Pero, ¿qué hago, Diosa? ¿Salgo de tu misterio?

Amigas, huyo: ¡esto es el recuerdo!

Huyo, porque me siento  
 cogida por cien crímenes al suelo.  
 Huyo de mi recuerdo y de mi historia, -  
 como yegua que intenta salirse de su sombra.

Conocida es la alternativa que se le presenta a Reyes: reincorporarse en la tradición de la casa que aloja venganzas intertribales -situación de México que Reyes asocia, varias veces, con la vendetta de Micenas-, o permanecer en las durezas del exilio. Conocida es también su resolución. A pesar de las réplicas del hermano mayor acerca de que no se puede "cortar con la sangre", ni "quebrar las sílabas del nombre que padece", es decir, ser del apellido Reyes que no puede renunciar a la tradición de valor ("venganza"), Alfonso Reyes -igual que su heroína- lanza su "¡No quiero!" Con su decisión extrema y dura, Reyes toma distancia de las cadenas que lo sujetan, como hijo de un traidor, de un contrarrevolucionario, a la raza que no cesa de devorarse a sí misma. En la Oración..., el autor expresa la huida en términos de libertad que alberga la anulación del rencor:

Supe y quise elegir el camino de mi libertad, descuajando de mi corazón cualquier impulso de rencor o venganza, por legítimo que pareciera antes de consentir en esclavizarme a la baja vendetta.<sup>121</sup>

Igual que a Ifigenia, su memoria y la voz de su raza lo habrían de forzar a situarse, al menos imaginariamente, en el mundo dividido de su país. Su libertad es aceptación simbólica, al mismo tiempo, de "la doble herencia paterna y nacional en el acto mismo que está rechazando", juzga Rodríguez Monegal.<sup>122</sup> La conciliación hubiera contribuido a eternizar la lucha; su rechazo impulsivo zanjó rápidamente los resortes de la agresión y de la ambición política.



El suceso, admite Reyes, viaja por el tiempo. El suceso, re vestido con el mito, y que del olvido pasa a llorar tímidamente la "grosería cósmica", desemboca en la Oración del 9 de febrero. Esta plegaria en prosa refiere el hecho en forma explícita, confesional, apoyándose en el recuerdo pleno y en el tono de lamento. Allí, el héroe trágico, el general Reyes, es engendrado en plenitud, y la Ifigenia que había huido reaparece consciente, habiendo perdido su anterior dureza, pues ahora h<sup>ó</sup>speda con menor dolor al padre muerto. Y luego, en 1937, el "Febrero de Caín y de metralla", de nuevo divisado en el poema "‡ 9 de febrero de 1913" reconoce el aniquilamiento y la fuerza de la invocación que permite nacer en el goce.<sup>123</sup> Tales desahogos líricos son válvulas que le hacen posible respirar y revitalizar su ánimo. Ifigenia fue un primer asidero.

Aunque Reyes aduce para Ifigenia cruel una liberación, ésta no consiste en la huida total, ni en la superación de una raza fatidica; tampoco expresa -en su simbología- un rechazo a la Revolución; por el contrario, la incorpora. La diosa Artemisa con la que decide permanecer, símbolo ahora de la Revolución, es el altar donde ofrendará. En una primera lectura, la ecuación de las figuras míticas con los símbolos de la historia familiar de Reyes, muestra a Táuride= España; Micenas = México. Pero también, al final, México se asocia con Táuride, lugar sin leyes, bárbaro y sin linaje contra el que se protesta (indirectamente). La intencionalidad del autor no sigue la línea recta; los símbolos espaciales se articulan, se fusionan, más acá de una simple rotación. Una cosa es pensar en Reyes desde España, otra es verlo todavía en México (antes de su partida).

Porque las máscaras trágicas tienen estatuto ambiguo, las correspondencias Ifigenia = Alfonso Reyes; Orestes = Bernardo Reyes; Agamemnon = general Reyes, son transitorias. Ifigenia cruel es, en su simbolismo biográfico, una "máscara plural, polifónica...del diálogo entre una Grecia falsa y un verdadero México".<sup>124</sup> Por eso -lo advirtió Reyes en su momento- poco importa que a Ifigenia se le llame "Juana Ramírez", o como se prefiera, para quienes buscan quedar satisfechos con los engañosos anhelos de originalidad. Reyes se fragmenta a través del poema en Ifigenia, en cuyas entrañas vive el germen de una raza que decide por sí misma (rasgo que la hace superior a la vendetta de Micenas) y mata rencores; en Orestes, representante de la pasión juvenil que asume hasta la últimas consecuencias la maldición de la raza y carga con los errores de los otros; en el sacrificio parlante a que es sometido el coro angustiado; en el pastor que relata vivazmente; en la fidelidad de Pílates silencioso, cuyo único monosílabo ("No") impulsa a no callar la verdad; en Toas, con su parlamento que sintetiza el sabor experimentado por Reyes al terminar su tragedia:

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.

Viaja el mito de Ifigenia; viaja el suceso doloroso de Reyes. La fábula admite que en sus reelaboraciones se ahonde o se inculpe a uno u otro personaje.<sup>125</sup> Pero en ese manto que es la noche, y que rige Artemisa, no deja de fulgir en sus pliegues el clarividente hermano de la diosa: Apolo. Reyes lo entrevió.

## NOTAS

1. Alfonso Reyes, XIII, p. 20.
2. Pedro Henríquez Ureña, "Conferencias del Ateneo de la Juventud", Obra crítica, pról. J. L. Borges, F.C.E., México, 1960 (Biblioteca Americana), p. 294.
3. Alfonso Reyes, "Las tres Electras del teatro ateniense", I, pp. 15-48.
4. Alfonso Reyes, X, pp. 297-300.
5. P. Henríquez Ureña, op. cit., p. 294.
6. Emmanuel Carballo, "Alfonso Reyes", Protagonistas de la literatura mexicana, Ed. El Ermitaño-SEP, México, 1986 (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 48), p. 155.
7. Véase al respecto, el trabajo de Paulette Patout, Francia en Reyes, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México, 1985. Igualmente, en: Alicia Reyes, Alfonso Reyes. Genio y figura, Eudeba, Buenos Aires, 1976, pp. 58-135.
8. P. Henríquez Ureña, op. cit., p. 296.
9. A. Reyes, Anecdotario, pról. Alicia Reyes, Era, México, 1968, p. 98.
10. P. Henríquez Ureña, op. cit., p. 297.
11. Julio Torri, en carta de enero de 1914, le dice a Reyes: "Colecciono tus cartas; y con ellas, tus dibujos, canciones de sobremesa y romances escolares, pienso publicar en 198...5 tomos de obras inéditas tuyas, sin permiso de los herederos del autor, quienes entre 1958 y 1973 habrán impreso la edición completa y definitiva de tus obras (40 volúmenes). Viejo como Fontanelle escribiré conversaciones imaginarias tuyas que haré pasar por verdaderas, y daré mil noticias falsas de tu persona; pienso contar que naciste con una estrella en la frente, la cual traías después en el bolsillo del chaleco y no la mostrabas sino a tus amigos más íntimos". J. Torri, Diálogo de libros, comp. Serge I. Zaitzeff, F.C.E., México, 1980 (Letras Mexicanas), p. 185.

12. Cfr. José Luis Martínez, "Los ciclos en la obra de Alfonso Reyes", A.R. Homenaje Nacional, INBA, México, 1981, pp. 37-38.
13. Véase Manuel Olguín, A.R. ensayista, Col. Studium, México, 1956, pp. 67-69.
14. A. Reyes, XII, p. 221. Y en su Diario. 1911-1930, pról. Alicia Reyes, nota de Alfonso Reyes Mota, Universidad de Guanajuato, Gto., México, 1969, p. 38 (correspondiente al 2 de octubre de 1914).
15. Reyes estuvo asociado cinco años al Centro de Estudios Históricos, en la Sección de Filología, entre quienes colaboraban Federico de Onís, Américo Castro, Tomás Navarro T., Antonio Solalinde y Justo Gómez Ocería. Consúltese: Bárbara Aponte, "El diálogo entre A. Reyes y Ramón Menéndez Pidal", Presencia de A. R. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969), F.C.E., México, 1969, pp. 15-19.
16. P. Henríquez Ureña, op. cit., p. 297.
17. Por ejemplo, véase la correspondencia con Julio Torri, sobre todo, en op. cit., pp. 185-237.
18. Gilbert Highet, La tradición clásica, tomo II, 2a. reimp., trad. A. Alatorre, F.C.E, México, 1986 (Lengua y estudios literarios), p. 260. Nota: la cita figura en paréntesis en el original.
19. Ibid., p. 303.
20. Cfr. José Moreno Villa, "Memorias revueltas. Amistades Mexicanas", Páginas sobre A.R., II, p. 150.
21. Parte de la carta de Reyes, el 6 de agosto de 1931, a Enrique Díez-Cañedo, en: Bárbara Aponte, A. R. and Spain. His dialogue with Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Jiménez y Gómez de la Serna, University of Texas Press, Austin & London, 1972, p. 5.
22. Cfr. la carta "secreta" de Reyes a Julio Torri (del 15 de noviembre de 1916), con el tono exaltado de las vicisitudes del trabajo, sus indecisiones, etc., en J. Torri, op. cit., pp. 195-199. Igualmente A. Reyes-Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia (1907-1914), ed. de José Luis

- Martínez, F.C.E, México, 1986 (Biblioteca Americana). Sobre todo de los años 1913-1914. El resto de la correspondencia entre ellos, aún está en proceso por J. L. Martínez. Para una reseña sobre el tomo aparecido, véase, G. Sheridan, "Correspondencia 1907-1914 de A. Reyes y P. Henríquez Ureña", Vuelta, 128 (julio 1987), pp. 48-52.
23. E. Mejía Sánchez, "Estudio preliminar", a: A. Reyes, XX, p. 14.
24. José Lasso de la Vega, Helenismo y literatura contemporánea, Ed. Prensa Española, Madrid, 1967, pp. 12-13.
25. Allardyce Nicoll, Historia del teatro mundial. Desde Esquilo a Anohuilh, Aguilar, Madrid, 1964, p. 708.
26. Ibid.
27. "Antígone, Medea, Electra, Oedipus una die Sphinx, Orphée, Oedipe Roi, Mourning becomes Electra, La Guerre de Troie n'aura pas lieu. Con frecuencia un nuevo título se limita a disfrazar el tema antiguo: La máquina infernal de Cocteau es una versión de la catástrofe de Edipo; La reunión de familia de T. S. Eliot y Las moscas de Jean Paul Sartre son variaciones sobre la Orestíada...". G. Steiner, La muerte de la tragedia, tr. E. L. Revol, Monte Avila, Caracas, 1970, p. 269.
28. A. Nicoll, op. cit., p. 691. Para una clarificación sobre autores y características de las tendencias del teatro de entreguerras, conviene observar el capítulo de Nicoll, "El drama de entreguerras", Parte XII, pp. 691-802, en que analiza la historia de la escena después de 1920 con las paradojas que ésta implica: obras escapistas, o el movimiento contrario que centra su atención en cuestiones sociales, o las exploraciones del propio yo interno, por parte de algunos dramaturgos y el teatro subjetivo con injerencias de las teorías de Freud (Cocteau, p. e.). O el realismo superficial (O'Neill), el drama histórico (Girardoux, Manuel y Antonio Machado), el drama poético (Maxwell Anderson, T. S. Eliot y el propio O'Neill) y, entre varios más, el grotesco italiano de Pirandello.
29. E. Mejía Sánchez, op. cit., p. 16.
30. P. Henríquez Ureña, El nacimiento de Dionisos, Imprenta de las Novedades, Nueva York, 1916.

31. Ibid., p. 36.
32. Miguel de Unamuno, Teatro, pról. de Manuel García Blanco, Ed. Juventud, Barcelona, 1954, p. 30. Palabras recogidas por el prologuista.
33. La frase de Unamuno, dicha en casa de Jean Cassou, la recoge, entre otros, Medardo Vitier, "A. R. Junta de sombras", Páginas sobre A. R., II, p. 136.
34. Cfr. prólogo a Miguel de Unamuno, en op. cit., p. 20 sobre dos cartas dirigidas a Reyes en 1922. Habría que pensar también en la incidencia de Enrique Díez-Canedo sobre Reyes.
35. Fragmento de carta de Reyes a J. M. Chacón y Calvo (dic. 1922), citada por Paulette Patout, "Rémiscences valéryennes dans Ifigenia cruel de A. R.", Revue de Littérature Comparée, 206-207-208 (1978), p. 421. La carta hace parte de: Epistolario A. Reyes -J. M. Chacón y Calvo, comp. por Zenaida Gutiérrez Vega, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976. Para valorar el período de Reyes en España y su trato con los escritores del mismo país, véase el estudio mencionado de Bárbara Aponte, A.R. and Spain, passim.
36. Reproducido por Alicia Reyes, Genio y figura de A.R., op. cit., p. 114. En su Diario, op. cit., Reyes consigna el 10 de julio de 1924, durante su breve estancia en México: "Recibo de Calleja un ejemplar de la Ifigenia cruel. Me dice...que sólo falta tirar la cubierta y encuadernar. Creo que no tendrá muchos errores, aunque ya encontré en la p. 70, 'flor de año' por 'flor del año' (reminiscencia del discurso de Pericles en Tucídides sobre la juventud muerta en la guerra". El 24 de julio de 1924: "Hoy mando a Julio Noé, para Nosotros, de Buenos Aires, fragmentos de la Ifigenia cruel con notas de prosa, y lo propio a J. García Monge para el Repertorio Americano, de Costa Rica". Y el 17 de septiembre de 1924: "Los cuatro primeros ejemplares de la Ifigenia cruel. No me contenta la portada: dice: 'IFI'- en un renglón, y en el otro 'genia cruel'"; pp. 47, 49 y 58 respectivamente.
37. Cfr. A. Reyes, X, pp. 12-13. Escenógrafo, Agustín Lazo. Reparto: Coro, Felipe del Hoyo y Ofelia Arroyo; Ifigenia, Josefina Escobedo; Pastor,

'José Neri; Orestes, Carlos López Moctezuma; Pílatos, Jorge Sanromán; Toas, Román Solano; pastores, guardias.

38. Cfr. A. Reyes, X, p. 13. Se representó el 12° de abril de 1958, con el siguiente reparto: Narrador, Ricardo R. Tundidor; Ifigenia, Carmina Santos; Pastor, Carlos J. Boldó; Orestes, Carlos Ballesteros; Pílatos, Simón Vélez; Toas, Antonio Gary; Coro, África Martínez, Concepción Álvarez-Mon, Paquita Fajardo, Delia Zamalloa, Carlos Villafranca, Luis González y Víctor Ruiz Ortiz; Montaje musical, Marcelo Tobajas; Peluquería y maquillaje, Goyo; efectos luminotécnicos, José Manuel Gallardo. La obra fue precedida por unas palabras de José María Souvirón.

39. Carlos Mathus Torre, Un acercamiento a 'Ifigenia cruel' de A. Reyes, tesis de Lic. en Letras Españolas, Universidad Iberoamericana, 1984. El trabajo, además de ser un plan para la puesta en escena de la obra, está precedido de juicios críticos acerca de las representaciones, sobre todo, del montaje de Héctor Azar como verdadero fiasco. Recoge así mismo opiniones del público. Algunos partes de sus consideraciones son: " La Ifigenia de Bellas Artes tuvo grandísimas fallas: una muy pobre escenografía que se perdía en el enorme recinto ; un vestuario verdaderamente feo (¡Ese vestido corto que no túnica, con que cubrieron a Ifigenia haciéndola verse disminuida, insignificante!); un coro de cuatro mujeres cuyas voces nunca se escucharon a tiempo ni claras; los actores encargados de Orestes e Ifigenia lejanos de sus papeles, gritando y manoteando por el escenario sin un verdadero sentido y con evidente falta de la presencia, el tono y la voz que pide una tragedia clásica; todos los actores con defectos de dicción y hasta fallas de memoria; movimientos absurdos y sin justificación; etc." Y sobre la recreación del director, aceptados algunos cambios, opina: "...si se toma libertades deben estar plenamente justificadas; no entendí por qué Azar introdujo un personaje de sacerdote, quitándole parlamentos al coro, para que luego resultara totalmente intrascendente e inexplicable su presencia. ¿Para qué poner dos pastores en vez de uno? Que además carecieron del sentido que el texto...pide...¿Para qué quitarle parlamentos a Orestes y al coro, para dárselos al personaje de Pílatos, cuando la fuerza de este papel

está, justamente, en su único monosílabo: ¡No!?", pp. 7-8. Confieso que, durante mi estancia en México, no he tenido la oportunidad de ver representada la obra, amén de que -lo reitero- no he ejercido la crítica teatral de modo sistemático ni esporádico. He sido espectador. El juicio que he transcrito se basa en, además de la presencia del crítico en la escenificación, en una amplia hemerografía de la época; asimismo, coincide con la mayor parte de los testimonios orales que, por mi cuenta, he podido acopiar.

40. A. Reyes, X. El texto del poema abarca las pp. 317-350.
41. Octavio Paz, "El jinete del aire", Puertas al campo, UNAM, México, 1965, p. 52.
42. A. Reyes, X, p. 359.
43. Carlos Solórzano, "Ifigenia cruel de Alfonso Reyes", Teatro Latinoamericano, Pormaca, México, 1964, p. 93.
44. Eric Bentley, La vida del drama, Paidós, Buenos Aires, 1964, p. 16.
45. A. Reyes, "Breve noticia" y "Comentario a Ifigenia cruel", X, pp. 313-316 y 351-359 respectivamente.
46. Quimera: Monstruo fabuloso, nacido de Tifón y Equidna. Se la imagina con cabeza de león, cuerpo de cabra y parte trasera de serpiente. Belerofonte la mató con la ayuda del caballo alado Pegaso, logrando introducir en la garganta de la bestia un trozo de plomo; una vez fundido el plomo por el calor de las llamas de la Quimera, le abrasó las entrañas.
47. Dentro de las leyendas de las Amazonas septentrionales, se refiere que éstas para no perecer hacían concesiones a los varones; el fruto, si era mujer lo guardaban; si era varón, lo mataban. Se dice que privaban a las hijas de los pechos para que no les estorbaran en la guerra. Su ocupación era la caza, cuando no estaban batallando o ejercitando las armas. Adoraban a Ares (dios de la guerra, equivalente al Marte romano) y a Artemisa Taurópola, especialmente, por ser similar a ellas (cazadora y guerrera), diosa que corresponde a la venerada en Táuride y de quien -lo hemos anotado antes-, Ifigenia es hipóstasis.



48. A. Reyes, X, p. 315.
49. A. Reyes, XX, p. 416.
50. A. Reyes, X, p. 359.
51. Carlos Montemayor, "Introducción" a A. Reyes. 'Ifigenia cruel'. Material de Lecturas, UNAM, México, s.f. (Poesía Moderna, 50), p. 4.
52. A. Reyes, XVI, p. 449.
53. Dos ejemplos, aunque procedentes de distinta intencionalidad hacia la sofrósine. E. Carballo, en op. cit., p. 156: "...por razones externas y no por voluntad propia, don Alfonso se traza un camino que lo conducirá al humanismo". De acuerdo con Mejía Sánchez, op. cit., p. 14, la sofrósine queda proyectada "en el más puro y activo humanismo" que caracteriza la obra de Reyes a partir de 1924.
54. Recreo -parafraseo, más bien- algunos elementos del plan de la puesta en escena presentados por C. Mathus, op. cit., pp. 68-69. Igualmente, recupero luego otros para indicaciones de "melopea" y escenificación.
55. Cfr. Carlos Chávez, "Algunas consideraciones sobre la interpretación musical", El Colegio Nacional a A. Reyes (uno de sus miembros fundadores) en el cincuentenario del escritor, México, 1956, pp. 29-53.
56. Carlos Solórzano, op. cit., p. 94.
57. Lope de Vega, El Arte Nuevo de hacer comedias en estos tiempos (1609), en: Juan Manuel Rozas, Significado y doctrina del 'Arte Nuevo' de Lope de Vega, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976 (Col. "Temas", 9), p. 190:
- Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos de que está tratando;  
las décimas son buenas para las quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en otavas lucen por extremo;  
son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor las redondillas. (versos 305-312).

58. Ibid., p. 123, interpretación de J. M Rozas.

59. Ibid., p. 190:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda  
la gravedad real; si el viejo hablare,  
procure una modestia sentenciosa;  
describa los amantes con afectos  
que muevan con extremo a quien escucha;  
los soliloquios pinte de manera  
que se transforme todo el recitante,  
y, con mudarse a sí, mude al oyente;  
pregúntese y respóndase a sí mismo,  
y si formare quejas, siempre guarde  
el debido decoro a las mujeres.

(versos 269-279)

60. Ibid., p. 190, versos 294-297.

61. Entre algunas indicaciones que Reyes da, por ejemplo, sobre vestuario: "pastores adornados con cuernecillos"; sobre escenografía, en cuanto lenguaje visual (luces y movimiento), la parte transcrita al inicio de la fábula; "Tarde. Costa,....."; sobre acotaciones acerca de tonos y actitudes de sus personajes: "Coro canta, con aire monótono", "Orestes, atado, apedreado, delira así", "Orestes grita", "Apercíbese Ifigenia con vasos lustrales. Pílates atado, da un paso hacia Orestes, como a socorrerlo", "Toas y el séquito. Suspensión entre los que llegan y estaban presentes", "Ifigenia recobra su arrogancia perdida", "Seguidos del pueblo, aléjanse hacia el mar Pílates y Orestes, brazo en el hombro, dobladas las barbas sobre el pecho".

62. Carlos Solórzano, op. cit., p. 94.

63. Ibid.

64. A. Reyes, X, p. 314.

65. Carlos Solórzano, op. cit., p. 94.

66. Ibid.

67. Ibid.

68. Sugerida por C. Mathus, op. cit., p. 73.
69. Cfr. Gilbert Murray, Eurípides y su tiempo, trd. A. Reyes, F.C.E., México, 1974 (Breviarios; 7), pp. 162-163.
70. León Felipe, Obras completas, Losada, Buenos Aires, 1963, p. 257.
71. A. Reyes, X, p. 314.
72. A. Reyes, I, p. 183.
73. A. Reyes, X, p. 315 donde cuenta haber desarticulado modernamente la torre de hexámetros en que había escrito primero el pasaje de Orestes.
74. Con una métrica que combina endecasílabos y alejandrinos, y con variaciones en la rima: aBBA -ABBA -cDC -Dcd.
75. Cfr. Ifigenia cruel (y Visión de Anáhuac), "Voz viva de México" (disco), UNAM, México, 1960 (contiene folleto de presentación por José Luis Martínez).
76. Cfr. A. Reyes, X, p. 355.
77. Véase: Ingemar Düring, A. Reyes helenista, Ínsula, Madrid, 1955, p. 39.
78. "Ni Aristóteles...ni Horacio...relacionan al coro con la voz del poeta ...Aristóteles: '...es preciso considerar al coro como si fuera uno de los actores, parte del todo y colaborador en la acción, y no hacer como Eurípides, sino como Sófocles'. Horacio: '...al coro corresponde desempeñar función de actor y oficio de hombre, no cantar interludios que no conduzcan al propósito de la obra ni se adapten adecuadamente a él, favorecer a los buenos y darles consejo de amigo, moderar el iracundo y amar a los que experimentan el temor de transgredir...' Ph. W. Harsh: 'The choral lyrics generalize the particular events and interpret the action of the play as the poet would have it interpreted'. A. Medina González y J. A. López Pérez: ' No sabemos hasta qué punto sirve el coro de transmisor a las ideas del escritor, pero, desde luego, parece exagerado pensar que su contenido no corresponde en ningún caso a los pensamientos del poeta'. Luis Astey, "Sofistas, dioses y literatura", Estudios, 2, ITAM, México (primavera, 1985), p. 79, n.

79. Ingemar Düring, op. cit., p. 40. Véase, además, el capítulo I de nuestro trabajo, el apartado "Meandros para una clasificación".
80. Gilbert Highet, op. cit., tomo I, p. 75.
81. Ibid. Aunque hay que aclarar que está emparentado con la imagen de Dios.
82. Ibid., p. 74.
83. S. Mallarmé, "Herodías", Poesía francesa, introd. de J. Lezama Lima, Ed. El Caballito, México, 1982, pp. 35-42.
84. P. Valéry, "La Joven Parca", Poesía francesa, introd. J. Lezama Lima, Ed. El Caballito, México, 1982, pp. 277-294.
85. Un estudio comparativo entre las heroínas de los escritores franceses y la de Reyes, en: Pura López Colomé, Las tres Ifigenias. Aproximaciones a 'Ifigenia cruel'. Tesis de Licenc. Letras Hispánicas, UNAM, México, 1986, pp. 104-109. Para un trabajo comparativo entre Ifigenia cruel y La Joven Parca, véase: Paulette Patout, "Réminiscences valéryennes dans Ifigenia cruel de A.R.", Rev. Littérature Comparée, 206-207-208 (1978), pp. 416-437.
86. Cfr. Mircea Eliade, Tratado de historia de las religiones, trad. Tomás Segovia, Era, México, 1981, pp. 38, 41.
87. Ibid., p. 51.
88. Ibid., p. 41.
89. Emir Rodríguez Monegal, "A. Reyes: las máscaras trágicas", Vuelta, 67 (junio, 1982), p. 13.
90. M. Eliade, op. cit., p. 312.
91. E. Rodríguez Monegal, op. cit., p. 12.
92. Cfr. M. Eliade, op. cit., p. 201.
93. A. Reyes, X, pp. 299-300 ("A Dolores del Río...").
94. Octavio Paz, op. cit., p. 55.
95. Ibid., p. 54.
96. A. Reyes, III. Una consideración sobre el tópico en: R. Gutiérrez Gi-

- rardot, "Alfonso Reyes", op. cit., pp. 271-272.
97. Bárbara Aponte, A. Reyes and Spain, op. cit., p. 41.
98. R. Gutiérrez Girardot, op. cit., p. 270.
99. A. Reyes, "Los desaparecidos", El suicida, III, p. 248
100. Ibid., "El criticón", p. 287.
101. Octavio Paz, op. cit., p. 50.
102. A. Reyes, XIII, pp. 46-47.
103. Véase supra, pp. 213-216.
104. Ramón Xirau, "Cinco vías a Ifigenia cruel", Poesía iberoamericana contemporánea, SEP Setentas-Diana, México, 1979, p. 16.
105. Ibid., p. 13.
106. Miguel de Unamuno, "Soledad", Act. I, esc. 2; op. cit., p. 105.
107. F. Nietzsche, Así hablaba Zaratustra, Bruguera, Barcelona, 1981, pp. 61-63.
108. Véase C. Montemayor, op. cit., p. 4.
109. P. Henríquez Ureña, Obra crítica, op. cit., p. 294.
110. Platón, "El Mito de la Caverna", La República, libro VII.
111. Recuérdense, en lengua española, Coplas por la muerte de su padre de Jorge Manrique; y uno cercano: Algo sobre la muerte del Mayor sabinés, de Jaime Sabinés.
112. A. Reyes, X, p. 354.
113. A. Reyes, Oración del 9 de febrero, en Homenaje Nacional, INBA, México, 1981, p. 111; véase, asimismo, su Diario, op. cit., p. 31.
114. A. Reyes, X, p. 354.
115. A. Reyes, "El descastado", X, p. 70. El poema comprende cuatro estrofas.
116. E. Rodríguez Monegal, op. cit., p. 11.
117. A. Reyes, Parentalia, p. 66.
118. A. Reyes, Oración..., op. cit., pp. 107, 108.
119. Ibid., p. 111. Véanse, además, el "Prólogo" de G. García Cantú a la Oración..., pp. 97-98, y acerca del general Bernardo Reyes, el guión biográfico sobre él que figura en A. Reyes, Parentalia, p. 83.
120. Octavio Paz, op. cit., p. 52.

121. A. Reyes, Oración..., p. 104; véase igualmente: A. Reyes, X, p. 313.
122. E. Rodríguez Monegal, op. cit., p. 11.
123. A. Reyes, X, pp. 146-147.
124. E. Rodríguez Monegal, op. cit., p. 18.
125. Pensamos, por ejemplo, en el poema de Jorge Cuesta (1903-1942), "Réplica a Ifigenia cruel", que se ha tomado como "inculpación"al de Reyes. Cuesta, quien despulía al máximo la presencia de la pasión en la poesía, destaca en su poema un juego de "razón de la Razón" que aspira al equilibrio, aunque constituye en él, un raro caso de incitación de su sujeto poético al desbordamiento que no deshaga el riesgo de la angustia. Véase, el poema en: Poemas, ensayos y testimonios, t. V, recop. y notas de L. M. Schneider, UNAM, México, 1981 (textos de Humanidades, 28), p. 15.

Téngase en mente que, en mismo año de aparición del poema de Reyes, apareció la novela Ifigenia (1924) de la escritora venezolana Teresa de la Parra (1890-1936), donde se narra la historia de Eugenia Alonso, joven superficial y débil, producto y víctima de los convencionalismos sociales de la Venezuela de principios de siglo; la obra, en verdad, no tiene la altura literaria que la autora muestra en Memorias de la Mamá Blanca, si bien la escritora tiene identificación con el tema por su abandono del hogar y su establecimiento en París. Para la novela: Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1983 (Col. Huracán).

Cercana, por el tratamiento del mito, es la Ifigenia en Delphi del dramaturgo alemán Gerhardt Hauptmann (1862-1946), autor de extensa producción. No he hallado traducción de la misma en sus Obras escogidas ni en su Teatro publicados en español. Allardyce Nicoll, op. cit., p. 528 la considera "mediocre"; juicio alejado del análisis -que traduce fragmentos ejemplificados- de Emrich (Wilhem): "El tipo de tragedia de G. Hauptmann", Protesta y promesa, Ed. Alfa, Barcelona, 1985, pp. 135-153. La tragedia, que trata el problema de la guerra, se identifica con la de Reyes, en cuanto su Ifigenia rechaza el retorno: "¡Se acabó la canción!"; pero -se distingue por el asco ante un retorno al mundo de los hombres y porque Ifigenia se extingue a sí misma-, en ambos casos, el conflicto trágico es determinado por poderes puramente vitales. La obra, posterior a la de Reyes (1942) coincide en la negación, difiere en el alcance del rechazo; parcial en Reyes; total en la heroína de Hauptmann.

## CONCLUSIONES

A lo largo de la historia literaria, la tríada capitolina de la tragedia -Esquilo, Sófocles y Eurípides-, ha seducido y acelerado conciencias. Las traducciones, las imitaciones y los estímulos de creación, a partir de ellos, han viajado por la cultura, compartiendo placer y dolor que abrigan sus fábulas ancestrales, generando una arborescencia asombrosa que indica la perenne vitalidad del mito clásico, contribuyendo a desentrañar los hilos de la vida individual y social. En este proceso de renovación de sensibilidades, de establecimiento de mecanismos de verosimilitud, de introducción de paralelismos transformadores, Eurípides -el "maestro de las pasiones"-, hoy como ayer, ha conmovido sin necesidad de que se crea o no en la mitología. Que el llamado "poeta de la Ilustración griega", haya alterado las leyendas y haya ejercido la crítica a la realidad del mito, son asuntos que, en la historia literaria, descienden vertiginosamente al pesar el valor de su obra.

Ifigenia, la doncella que sucesivamente es víctima, protegida y sacrificadora de la diosa Artemisa, desde los días helénicos, y con Eurípides, abriga la aspiración a ensanchar los valores humanos, incita a observar la pugna del hombre frente a la red de fuerzas externas e internas que lo configuran. En la pareja de tragedias relacionadas con el tema: Ifigenia en Au-

lide y en Ifigenia en Táuride del poeta trágico griego, el hombre se muestra con decisiones y flaquezas ante el hado, ante la naturaleza y, sobre todo, ante sí mismo; lucha que va más allá de la Casa de Atreo; tensiones que infunden al intelecto y a la pasión necesidad de continuar clarificando el lugar del hombre en el mundo. Tal es el ánimo que sustenta el espíritu clásico. Con agudeza, Alfonso Reyes observaba que "desde los días de Grecia hasta nuestros días, y hasta nuestro propio país, la historia de Ifigenia ha inspirado a la poesía trágica".<sup>1</sup>

Lo anterior, porque Ifigenia, en cuanto mito en general y en cuanto vertida en tragedias singulares, se ocupa del misterio que rodea a la vida humana y de las leyes superiores que gobiernan nuestros destinos. Ifigenia y las variaciones sobre ella -con todos los prefijos que se le puedan adherir al rasgo clásico: pre-clásico, neoclásico o pseudoclásico-, se ha convertido en espejo activo, esto es, en una manera de ejercer la crítica en acción.<sup>2</sup> Su personaje, en una y otra variación, ha conservado el carácter del héroe trágico que no paga la bondad o la maldad, sino el error, la hybris o extralimitación frente a fuerzas externas superiores.

El espectro de Eurípides ha cobijado a Racine, a Goethe y a Alfonso Reyes; artistas que no buscaron dar alcance a quien iba delante de ellos, pero tampoco se dejaron pisar los talones. Sencillamente caminaron por el campo poético seguros de



su quehacer artístico y vital. Con una reverberación procedente de T. S. Eliot, digamos que la belleza de una de las Ifigeneias no hace sino brillantar el lustre de otra. Aquí poco importan las jerarquías exactas; en la literatura, no se trata de un certamen. Ello no significa desconocer la práctica de modalidades trivializadoras del mito en distintas épocas y lugares. Hay quienes van al arsenal de mitos clásicos, como a un mercado, y toman lo que les sale al paso; hay quienes acuden a escoger lo que más les agrada, es decir, lo hacen con prudencia. Pero los primeros, llegados a casa, y diccionario en mano, visten, desvisten, revisten y desgarran en operación de apariencia caótica (en estructura y materia verbal) los mitos; entonces se cree comprender y "rebasar" (Oh, tedio de originalidades!) la mitología clásica. Esto, por fortuna, no lo podemos decir de un Racine, de un Goethe o de un Alfonso Reyes. Y conste que en este punto no se trata de defender extremados clasicismos -que, en el fondo y superficie, desecan la cultura-, ni de pseudopolémicas de modernidad versus posmodernidad.

Los personajes de Eurípides en su accionar manifiestan una característica novedosa con respecto a tratamientos anteriores: poseen conciencia moral. El lamento de la injusticia que expresan, aunque en último término deban sujetarse a los designios superiores, torna a los personajes y a sus acciones más familiares a nosotros. En Ifigenia cruel de Reyes, sobrevive el Eurípides de las grandes pasiones; la heroína que huye

de los lazos que la unen a su estirpe fatídica, obra conforme a su deseo, desviándose de los mandatos del destino. En el poema de Reyes no se recupera la relación entrañable con lo divino. Los versos finales del drama reiteran metafóricamente el ansia o, mejor aún, la necesidad de libertad y su logro - mediante la decisión humana, verdadero principio rector del destino. La relación con lo divino, cuestionada en Ifigenia cruel, tiene su reconciliación en la Oración del 9 de febrero, plegaria en prosa de Reyes que predica la definitiva lección ética que se extrae del coro antiguo: la sumisión a los dioses.<sup>3</sup>

Conviene hacer un breve zigzag -más acá de un exhaustivo inventario- acerca de las simpatías y diferencias centrales del poema dramático de Reyes frente a las obras afines de Racine y de Goethe, habida cuenta de que en las reflexiones anteriores se han intercalado nexos con la obra de Eurípides. Con las fábulas respectivas en mente, observemos tales enlaces y divorcios.

Los puntos de contacto de Ifigenia cruel con la Ifigenia en Áulide de Racine son tangenciales en la fábula y en el tono. Un primer elemento compartido concierne al humor. Recuérdese la escena del encuentro entre el prudente Aquiles y su futura -o virtual- suegra Clitemnestra, donde las adulaciones de ésta para con Aquiles producen zozobra y rubor en él. El discípulo de Quirón teme malinterpretaciones de los halagos de Cli

témnestra por parte de los presentes en Aúlida, rumores que, de llegar a oídos de Agamemnon, bien pueden desatar Troya antes de tiempo. Asimismo, el prudente y aguerrido Aquiles sólo es presentado con cualidades verbales, no prácticas, aunque ha sido agraviado. Algo similar ocurre con la entrada del rey Toas en Reyes. El rey de Táuride, cuyo epíteto de "El Impetuoso" está desteñado, revela en sus acciones y parlamentos un divertimento, que lo hace representable en escena -imagina E. Rodríguez Monegal- al modo de un "Rey de baraja española, y algo melifluo incluso".<sup>4</sup> Por supuesto que el humor de Reyes no abreva directamente de Racine; son linajes distintos los de su risa. Aunque en esta pieza de Reyes predomine el tono patético, la risa en él operó como una válvula continua para los más diversos asuntos.

La Erifila de Racine y la Ifigenia de Reyes comparten caracteres "genéricos": la falta de identidad (sólo inicial en el caso de Reyes) y el motivo de la renuncia. Pero el motor que guía a cada heroína es diferente. Erifila es portavoz de la carencia de identidad absoluta, encarna la herencia de la tiranía atávica. Encarcelada en sí misma, apenas cuenta con un menguado personaje simpático, a modo de coro suyo: Doris. Erifila huye para pagar la culpa de una raza; se dirige atropelladamente a la autoinmolación, desviando el sacrificio que debía cumplirse por manos de Calcas, asignado por el oráculo. La Ifigenia de Reyes, acosada inicialmente de privación de iden-

tidad, al final huye también voluntariamente, pero con el propósito de rescatar una parte suya, ejercer así su libertad y dejarse un futuro abierto para decidir sobre su carácter humano y las relaciones que ella considera válidas con su tradición.

Agamemnon en el drama de Racine ofrece múltiples facetas. Visto al lado del rey Toas de Reyes, los dos representan la ley atravesada por los caracteres volubles de cada uno. Agamemnon duda si sacrificar o no a su hija; Toas, si sacrificar o no a los naufragos. Sus discursos fluctuantes ceden a su condición humana, emotiva (más parca en Toas, azarosa en Agamemnon), desacatando la ley antigua de la comunidad; aunque la variante introducida por Racine al poner en movimiento la rectificación del oráculo que trueca a la víctima Ifigenia por Erifila, obedece al ingenio que juega el juego de la razón. Por supuesto, existe un abismo en la acción de los dos reyes. Agamemnon está en marcha continua, si bien saturado de todos los calificativos posibles de orden contradictorio; Toas se deja llevar por el cauce de las acciones; su presencia adquiere significado cuando sirve de soporte a la voz del coro, para confirmar la nueva investidura de Ifigenia.

La sensibilidad lingüística en Racine y en Reyes ha sido suficientemente abonada. En el lugar inquietante de Racine (Aulide) y en el lugar "sonriente" (o apacible) de Reyes (Tauride), hay gradación del ambiente hacia la claridad matutina, en el

primero; hacia el resplandor último de la tarde, en el segundo. En tales espacios, los diálogos se tejen ciñendo el verso al asunto. Uno y otro autor calan con hondura en el manejo del recurso de versificación denominado stichomythia,<sup>5</sup> recurso del que Eurípides hizo gala en sus obras y que consiste en una suerte de esgrima verbal o serie de réplicas en que dos protagonistas se esfuerzan por destruir los argumentos del otro, interrumpiéndose, o arrabatándose la palabra, o bien complementándose. Recordemos algunos casos en Ifigenia cruel.

El diálogo entre la sacerdotisa y Toas en torno a la concepción de la ley revela una escena de esgrima verbal: "...ley igual los condena" sentencia Toas respecto al sacrificio de los náufragos; "Ley que un hombre trazó y otro quebranta" es la vuelta de tuerca que imprime Ifigenia, y lo conduce por argumentos racionales a permitir al menos (¡caramba!) que hable Orestes. O el "peloteo verbal", en el caso de la paulatina remembranza que conduce a la anagnórisis. Orestes inicia la historia familiar. Ifigenia, recobrando la memoria, complementa, e incluso se le adelanta a Orestes para no darle tiempo a éste de inventar, pues sobre lo acontecido en Aulide, él no puede ser fehaciente porque era tan sólo una miniatura en brazos con gesto suplicante. O el "toma y daca" entre los hermanos, cuando Orestes expone la finalidad de su viaje, esto es, rescatarla a ella. Preguntas y respuestas, condescendencia y reproches, afirmaciones y negaciones; de todo llueve. Total, la decisión ad-

versa para el ánimo de Orestes, y la decisión de permanecer en Táuride por parte de Ifigenia.

Los versos pareados de Racine están asistidos por un ritmo verbal y escénico ágil todo el tiempo. Los versos libres de Reyes están dirigidos a acentuar caracteres, ahondar en la psicología de los personajes, creando remansos de acción. Sabemos que en el plano estilístico, Racine se mostró obediente a las razones de "galanterie" propias del siglo XVII, es decir, operó con limitaciones en el léxico, desechando las voces relativas a objetos ordinarios; no obstante logró en ese marco estrecho de convenciones una cadencia en la versificación acompañada de símbolos concentrados, viveza dramática y simetría en la abstracción geométrica de acciones y caracteres. En Reyes, los términos concretos dan forma a la cualidad abstracta de una acción que es esencialmente interna.<sup>6</sup> El propio Reyes reconoce el tratamiento de la fábula con cierta escasez verbal y un solo estilo de metáforas. Su brújula estética está obsesionada por palabras muy concretas:

...mano, brazo, pie, fuerza, oro, piedra, sangre, leche; vocabulario de entrañas, verbos de estallido y agitación, adjetivos de dureza; reiteración de ciertos términos que un oído habituado percibirá fácilmente..., y aun algunos provincialismos felices.<sup>7</sup>

En Reyes, la identificación entre lo estético y lo expresivo -noción procedente de las ideas de Croce- cumplen la difícil manera de "la postulación clásica de la realidad" que plantea

Borges<sup>8</sup> Reyes logra hacer creíble la realidad presentada a través del desenvolvimiento o la serie de pormenores lacóni-cos de larga proyección sin atropellar las imágenes.

Estrangulado lo "cantarino y lo melodioso", en el poema vemos remos y redes al lado de un "reacio aborto de memoria" (voces que Racine no se hubiera permitido), que fulgen sin alboroto con las "cosechas de caricias nuevas", o con la hermosa imagen final cuando el sol se bebe la tarde al descubrir, en la pizarra del cielo, las "estrellas", símbolo en que brillaba el destino. Cuando el trazo es rápido, Reyes se yergue -dicho con palabras de Valéry- "ligero como el pájaro, no como la pluma"; supo que la sintaxis es también una "facultad del alma".<sup>9</sup> Cuando se permite anacronismos obedece a la promiscuidad de tiempos que señalaba José Moreno Villa, en la escultura colonial mexicana, con el nombre de "tequitqui";<sup>10</sup> es decir, no se ajusta a modas retóricas: siglos XVII y XX se funden armónicamente.

Observemos algunas conexiones entre la obra de Reyes y la de Goethe. Reyes, como Goethe, trazó un círculo alrededor de sí mismo y cavó hondo en él (de lo que no se deducen mezquinos actos egocentristas). Las piezas dramáticas de los dos autores manifiestan en su ritmo cierta antiteatralidad, para otorgarle énfasis al nivel retórico y, sobre todo y ante todo, al nivel simbólico, en que resalta la libertad a través

de la voluntad humana. Goethe y Reyes, a diferencia del determinismo que era inherente a la concepción clásica del héroe (Eurípides, por ejemplo), fundan la esperanza salvadora en el corazón del hombre. En Reyes, la conciencia de Ifigenia, que ha dejado de ser "cenizosa", se aúna al impulso interno para irradiar liberación, aunque no absoluta; lo que no deja de ser acto voluntario, pues su elección de no regresar, lo mismo que la elección de la Ifigenia de Goethe que opta por el retorno, son decisiones de conciencia.

En la obra de Goethe se vislumbra una correspondencia entre los hermanos divinos Apolo y Artemisa con los hermanos humanos Orestes e Ifigenia. La relación es pertinente en la medida en que la tendencia ética de Goethe busca entonar un himno de alegría, encaminado a recordarnos que la parte esencial del hombre, su "elemento divino", se halla dentro de cada ser. En Goethe se podría colegir una intencionalidad cristiana, al ver en Orestes la carga del pecado que requiere ser purificado, y considerar a Ifigenia como la humanidad plena. Pero el simbolismo es parcial. La verdad, enraizada en su drama y que desemboca al final venturoso, está signado por la disputa y tensión que anidan en el ser humano. Justamente, uno de los pasajes más intensos es el del agón de Orestes. Ya sea en su sentido profano (griego) o en su sentido sagrado (cristiano), en la fábula subsiste la noción del destino a la cual están sujetos sus personajes.



En Ifigenia cruel, Orestes se considera dominado por su linaje y obligado por el destino; no se separa de la línea familiar: "No fue ciega la ira que me devolvió a Micenas"; obedece a la "Necesidad". En esta dirección, el Orestes de Goethe perdura en el de Reyes. Ifigenia, en cambio, está enraizada en la condición humana; respeta la diferencia y no se opone a las creencias del hermano, pero decide actuar motu proprio. Los caracteres de las heroínas en ambos autores manifiestan una conducta similar en lo que atañe a la permanencia de la verdad (si bien en Goethe se atisba inicialmente la posible situación de engaño, que pronto se corrige), pero sus intenciones simbólicas difieren en el curso de su accionar. La Ifigenia de Reyes, cruel y pura, bien vista, tiene mayor identificación con la Ifigenia del epigrama que recogió el monje bizantino Máximo Planudes (1260-1310), en la Antología griega, basado en el cuadro del pintor Timómaco que representaba a Orestes y a su hermana, en el momento de ser reconocido por ella:

Fuera de sí Ifigenia, pone su vista en Orestes:  
 con sólo verlo, a dulzura es llevada.  
 Con ira ve al hermano, pero en sus ojos luchan,  
 en rara contienda, compasión y enojo.<sup>11</sup>

Si los dos primeros versos se emparentan con la Ifigenia de Goethe; los dos restantes lo hacen con la Ifigenia de Reyes.

El discurrir de Toas, desde Eurípides hasta Reyes, ha

ido adquiriendo cada vez más rasgos de afabilidad. En Goethe, comprensivo y amoroso; en Reyes, el rey "de leves pies como las aves" se manifiesta bondadoso, no exento de un toque de ironía.

Algunos elementos externos vinculan los dramas de Goethe y de Reyes. Ambas obras fueron de la prosa al verso; las reelaboraciones de cada una estuvieron marcadas por experiencias personales de los autores.<sup>12</sup> Goethe, con su viaje a Roma, halla el poder purgativo (catártico) proyectando sus pulsiones en Ifigenia en Táuride. Tras el sacudimiento visceral de las pasiones que le permite su ritual dramático, investigará sobre la naturaleza. Reyes no cesa de reconocer el derecho a la catarsis, es decir, un interés o éxito práctico con Ifigenia cruel. Si en la tragedia de la vida, la verdad está negada, en la obra puede "encubrir", "enmascarar" una experiencia propia. En el "Comentario" al poema, Reyes escribe:

Usando el escaso don 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.<sup>13</sup>

En Ifigenia cruel, el eco de la experiencia personal de Reyes presenta marcas de patetismo, verdadero sedimento de dolor por la muerte de su padre, el general Bernardo Reyes, el 9 de febrero de 1913, durante los acontecimientos de la "decena trágica" de la Revolución Mexicana. En el simbolismo del poema se columbra la decisión de Reyes de huir de la fatalidad

de la estirpe, connotación de la Revolución Mexicana misma. Y el revés del símbolo: la aceptación de esos hechos de sangre que se expresan en la libertad de la transitoria Ifigenia-Reyes (no asimilables del todo). Reyes, en la libertad del exilio postula cómo el hombre enfrentado a alternativas en un mundo de inseguridad y desorden, escoge la que ejerce su libertad. La alegoría de vida y obra no es cabal. La catarsis con su "remedio desesperado, pero único" que logra Reyes en Ifigenia cruel (1924), hallará la sufrósine, esto es, la serenidad o ecuanimidad, años más tarde en la Oración del 9 de febrero (1931), plegaria en prosa en que el recuerdo ha asimilado el dolor.

Razones estéticas y personales condujeron a Reyes a introducir variantes en el mito de Ifigenia, respecto de sus predecesoras. Como en la tragedia antigua en ella colaboran poesía, drama y narrativa; a diferencia de los modelos anteriores, en ella no hay la instauración de un nuevo ritual, característica de la tragedia clásica. La heroína de drama moderno decide resolver lo que le satisface; su mayor variación estriba en la presencia de su amnesia inicial. El coro -en Eurípides mujeres griegas -, compuesto por mujeres de Táuride hace posible y lógica la decisión de permanecer la heroína en tierra extranjera. Además, el coro participa del anhelo de Ifigenia sin alentarla a la nostalgia de la patria. "Ninguna costumbre os sujeta" dice Ifigenia al coro, donde "costumbre" evoca "tradición" o "ley".<sup>14</sup> Esa tradición que le recono-

ce a las mujeres de Táuride, la comparte; la memoria recuperada le permite a la sacerdotisa ejercer la libertad de incorporar la sacralidad de la muerte y aun acentuarla.

Desde Eurípides hasta Reyes, Ifigenia que se ha ido humanizando con mayor fuerza. No obstante los cambios en la fábula que Reyes introduce, el tratamiento muestra repercusiones aristotélicas, asimilación también de los mandatos de Horacio, y se atiene en buena parte a la tradición dramática de Lope de Vega. El ensanche interpretativo de la obra va de las lecturas encaminadas a "observar" (cuando no a la pesquisa policiaca) la porción biográfica de Reyes -su elección de permanecer en Europa ante los hechos de su país-, hasta la lectura dirigida al horizonte histórico-cultural de Hispanoamérica y de Europa en su momento. Son lecturas simultáneas, no excluyentes. Por otro lado, no todo el material de Ifigenia cruel se transmuta a nivel de lo permanente; contribuye, antes bien, a clarificar la vida individual y social.

Planteamos en uno de los últimos apartados de la reflexión temática del poema que con Ifigenia cruel, Reyes plantea el problema de la libertad y de las relaciones de ésta con la tradición. Veamos una lectura que rebase el marco mítico y el entorno nacional (mexicano), pues creemos que Reyes su po cumplir a cabalidad las palabras de Gilbert Highet: "El nacionalismo limita la cultura; el clasicismo extremado la deseca".<sup>15</sup>

Los días de Reyes en Europa -su década madrileña- constituyeron al mismo tiempo su segunda experiencia americana. Cuando Ifigenia debe resolver el dilema, no según un capricho, sino según una necesidad vital,<sup>16</sup> su renuncia o negación voluntaria es un acto de afirmación, es expresión de libertad moral, es memoria histórica con signo de protesta; actitud que se deja leer en Reyes sin especular con gravedad semierudita:

El estado normal -afirma- puede ser el de pasividad, pero el estado frecuente, constante, el que da su sello a la humanidad, y que, por lo mismo merece llamarse -siquiera prácticamente- el estado humano, es el de la protesta. Sin protesta no hay historia.<sup>17</sup>

Tampoco su poesía está exenta de este postulado. Esa moral que consiste en despertar a tiempo a la terrible durmiente, la libertad, se ha nutrido, como nuestro Continente, en regiones de soledad; luego ha avanzado para asimilar latitudes. Esta imagen de la Ifigenia americana la ha interpretado Cintio Vitier a la luz del pensamiento de José Martí (1853-1895), quien durante su estancia en México adoptó el sintomático pseudónimo de "Orestes"<sup>18</sup> (¿procedente de Goethe?). Para Martí, en América la libertad es una "vigorosa brotación", más que una "rebelión del espíritu",<sup>19</sup> es decir, no una rebelión razonada y cocida en esquemas. Como la Ifigenia de Reyes, la libertad anhelada en Hispanoamérica surge de lo incógnito; la parte, una vez adormecida del Continente, de pronto ha sabido despertar; al despertar debe asumir su destino: "La hazaña de esta Ifigenia -interpreta

Vitier-, Ifigenia americana, ha sido adueñarse de su destino... Cuando alguien se adueña de su destino es porque tiene fe en el mejoramiento humano".<sup>20</sup>

Además de la interpretación de Vitier, las palabras de Martí sobre la revolución hispanoamericana coinciden con las palabras de Reyes con referencia a la Revolución Mexicana, brotada de "un impulso mucho más que de una idea";<sup>21</sup> es decir, que no obedeció a la aplicación de principios ideológicos previamente diseñados; crecimiento natural que recuerda la frase, aunque muy citada, ineludible, del personaje Demetrio Macías en Los de abajo de Mariano Azuela: "Mira esa piedra cómo ya no se para". El torrente desencadenado ha de seguir hasta su meta, definiendo antes las circunstancias que lo originaron. Y en el trayecto de la Revolución Mexicana, observó Reyes, "la inteligencia la acompaña, no la produce; a veces tan sólo la padece, mientras llega el día en que la ilumine".<sup>22</sup> Imágenes cercanas -hermanas- al curso de Ifigenia cruel, y distantes de ideas triunfalistas que pregonan la victoria de la inteligencia contra la barbarie.

En esa memoria histórica, la necesidad de libertad y su logro ambiguo en el poema, se bordean y se plantean problemas centrales de Hispanoamérica desde su Independencia, pues el rechazo de Ifigenia, remedio desesperado, pero único, es un postulado de justicia, de protesta que armoniza con los versos: "Nadie que sea sensato/ mande en las plazas de los hombres", que canta el coro al final del poema penetrando los "secretos del héroe".

Y él mismo coro caracteriza a Ifigenia, símbolo de libertad, como "cruel y pura", amante de sí misma y que se asusta de sí misma. En ello radica la ambigüedad de la libertad, pues no se trata de libertad absoluta: es "fructífera" y "estéril". Enamorarse de esta posibilidad poética y vital es un logro de Reyes.

Y el juego simultáneo y la paradoja son inevitables, pues "Nunca la parte se entendió sin el todo", gustaba repetir Reyes. Los años de la escritura del poema fueron los posteriores a la primera guerra mundial. Ifigenia cruel, considerado en su simbolismo político-histórico, captó la red de problemas planteados entonces para Europa e Hispanoamérica. En ese prisma, el problema que arrojó para Europa -lo dice R. Gutiérrez Girardot, pensando en Ifigenia cruel- y que condujo a la segunda guerra, fue:

el problema de esa torcida recuperación de la memoria que se llamó nacionalismo y el consecuente de la "autoafirmación" de esos pueblos, esto es, el de su ambigua libertad. Para Hispanoamérica fue el problema de una recta recuperación de la memoria del pasado como presupuesto de su autoconciencia y de su verdadera libertad.<sup>23</sup>

Ambigüedad poética; ambigüedad histórica para Europa y para Hispanoamérica. En el caso de Europa, porque los nacionalismos pasatistas y defensivos, estilo la "Action française" o el anti-semita que se difundió con éxito en Alemania, usurpaban la noción de libertad para negarla. Y en el caso de Hispanoamérica, la ambigüedad deambulaba con frescura, porque la libertad era

-indica Gutiérrez Girardot- el "otro mundo", "al que se aspiraba a llegar secularmente y que pese a la Independencia no se había divisado siquiera. Los 'pormenores lacónicos de larga proyección' que Reyes formuló en sus dos poemas (Visión de Anáhuac e Ifigenia cruel) exigían consecuentemente la continuación de esa 'larga proyección'".<sup>24</sup>

Interrogantes implícitos, no respuestas racionales, reposan en el mosaico poético Ifigenia cruel, acerca de la conciencia del pasado y la libertad. Sobre la tarea y reflexiones en torno a Hispanoamérica, Reyes humanista ampliará el horizonte en sus ensayos: Tentativas y orientaciones, en Última Tule y en No hay tal lugar..<sup>25</sup> En dichos ensayos -lo indicamos en el capítulo I- Reyes asume el problema de la tradición y el cosmopolitismo, y propende por ejercer la inteligencia unificadora (no uniformadora) de la cultura continental, es decir, en ellos aflora la sana Utopía que es América: un presagio, un pueblo que comenzó siendo un ideal y que continúa siéndolo.

El espíritu helénico fundido con el alma mexicana e hispanoamericana incita a aceptar la tradición, despunta para escudriñar en nuestra propia conciencia las posibilidades. Ifigenia expurga la herencia para prepararnos "al sacrificio, cuando llegue , que no tarda ya -ha dicho Reyes sobre América- la hora de la pobreza universal". Lejos de ser torpe quejido, pues tal vez las puertas de la pobreza universal ya dejaron de ser puertas y



se han convertido en suelo fértil para la barbarie que ostenta filigranas de civilización, Ifigenia cruel permanece en la historia literaria de lengua española cumpliendo una función esclarecedora de la vida individual y social. La fábula de Ifigenia, donde todo es nuevo y todo es viejo, desemboca en la vida, sobre todo hoy cuando -dicho con palabras de G. Steiner- "seguimos desatando guerras del Peloponeso".<sup>27</sup> El hombre, todavía hoy un cachorro, fluctúa entre la grata ingenuidad del niño y la amoralidad del chacal. El mito de Ifigenia busca el equilibrio del cachorro.

"Dime, ¿dónde está Atenas?", preguntaba Hölderlin. Dime, ¿dónde está Ifigenia?, se ha preguntado Reyes, y nos ha respondido -igual que Renan-<sup>28</sup> que se halla oculta dentro del hombre moderno, y que el mundo hallará un venero saludable retornando a un auténtico Partenón, rompiendo con los vínculos de la barbarie, no entregando (no traicionando) la suerte del mundo actual a los ignorantes y a los violentos, pues la abstención de conciencias honestas (término extraño) es verdadera traición y causa de osadías de "los peores que hoy por hoy -señaló alguna vez Reyes- hacen su fiesta de sangre". Ifigenia, la "Princesa de alta cuna", la "que da fuerza al nacer", es símbolo de protesta y respeto, de descontento y promesa, de desazón y esperanza; mezcla de razón y pasión; obediente y desobediente al rebaño. Su equilibrio -siempre una metáfora- le permitió escribir a Reyes:

Me quise sobrio, me fingí sereno,  
me dictaba sus máximas Horacio,  
dormí velando, festiné despacio,  
ni muy celeste fui, ni muy terreno.<sup>29</sup>

## NOTAS

1. Alfonso Reyes, XVI, p. 459.
2. Cfr. A. Reyes, XIII, p. 116.
3. A. Reyes, X, p. 351.
4. Emir Rodríguez Monegal, "A. Reyes: las máscaras trágicas", Vuelta, 67 (junio 1982), p. 12.
5. Véase supra, capítulo II, nota 25.
6. Cfr. Sheila Yvonne Carter, "Ifigenia cruel: obra dramática de A. Reyes", Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas, Toronto, 1977, p. 166.
7. A. Reyes, X, p. 359.
8. J. L. Borges, "La postulación de la realidad", edic. de E. Rodríguez Monegal, Ficciones. Antología de sus textos, F.C.E, México, 1985 (Tierra Firme), pp. 44-48.
9. Paul Valéry, Tel Quel.1, Labor, Barcelona, 1977, pp. 21,27.
10. J. Moreno Villa, "A. Reyes y la poesía", Páginas sobre A. R., II, p. 179.
11. Planudes citado por A. Ma. Garibay, en "Prólogo" a Ifigenia en Táuride de: Eurípides, Las diecinueve tragedias, Porrúa, México, 1980 (Sepan cuantos..., 24), p. 287.
12. A. Reyes, XXI, p. 283. Sobre Goethe, véase: A. Reyes, Trayectoria de Goethe, F.C.E., México, 1975 (Breviarios, 100), p. 81.
13. A. Reyes, X, p. 354.
14. Cfr. Sheila Carter, op. cit., p. 168.
15. Gilbert Highet, La tradición clásica, tomo I, trad. A. Alatorre, F.C.E., México, 1986, p. 367.
16. Cfr. Max Aub, "A. Reyes y la poesía", Páginas sobre A. R., II, p. 273.
17. A. Reyes, III. p. 287

18. Cintio Vitier, "En torno a Ifigenia cruel", A.-Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1981, p. 267.
19. Ibid., p. 269. José Martí citado por Cintio Vitier.
20. Ibid., p. 272.
21. Alfonso Reyes, XII, p. 185.
22. Ibid., p. 186.
23. Rafael Gutiérrez Girardot, "Alfonso Reyes", Historia de la Literatura Latinoamericana, fascículo 57, Oveja Negra, Bogotá, 1984, p. 272.
24. Ibid.
25. Alfonso Reyes, XI
26. Ibid.
27. George Steiner, La muerte de la tragedia, Monte Avila, Caracas, 1970, p. 11.
28. George Steiner, Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura, Gedisa, Barcelona, 1987, p. 15.
29. Alfonso Reyes, segundo cuarteto del poema "El verdugo secreto", escrito en 1951; véase en: tomo X, p. 457.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1.1. OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

Fondo de Cultura Económica, México (Letras Mexicanas).

Vol. I. Cuestiones estéticas/ Capítulos de literatura española/ Varia, 1976.

Vol. VII. Cuestiones gongorinas/ Tres alcances a Góngora/ Varia/ Entre libros/ Páginas adicionales, 1958.

Vol. X, 1a. reimp. Constancia poética, 1981 (Contiene: "Ifigenia cruel", pp. 311-359).

Vol. XI. Última Tule/ Tentativas y orientaciones/ No hay tal lugar..., 1960.

Vol. XII. Grata compañía/ Pasado inmediato/ Letras de la Nueva España, 1960.

Vol. XIII. La crítica en la edad ateniense/ La antigua retórica, 1983.

Vol. XIV. La experiencia literaria/ Tres puntos de exegética literaria/ Páginas adicionales, 1983.

Vol. XV. El deslinde/ Apuntes para la teoría literaria, 1963.

Vol. XVI. Religión griega/ Mitología griega, 1984.

Vol. XVII. Los héroes/ Junta de sombras, 1965.

Vol. XIX. Los poemas homéricos/ La Iliada/ La afición a Grecia, 1968.

(A partir del vol. XIII, hay "Nota preliminar" por E. Mejía Sánchez)

### 1.2. OTRAS OBRAS DE ALFONSO REYES

Anecdotario. Pról. de Alicia Reyes, Era, México, 1968.

Diario 1911-1930. Pról. Alicia Reyes, notas por Alfonso Reyes Mota, Universidad de Guanajuato, Gto., México, 1969.

Parentalia. Primer libro de recuerdos/ Oración del 9 de febrero, en: Homenaje Nacional, INBA, México, 1981.

Ifigenia cruel/ Visión de Anáhuac (grabación discográfica), "Voz viva de México". Presentación de José Luis Martínez, UNAM, México, 1960 (contiene folleto 30 pp.).

Burlas literarias (1919-1922) (con Enrique Díez-Canedo), Archivo de Alfonso Reyes, Serie B (Astillas, 1), 1947.

Antología de Alfonso Reyes. Introducción y selección de E. Mejía Sánchez. Breve biografía por Alicia Reyes, Promexa, México, 1979.

Antología de Alfonso Reyes. 2a. ed. Selección y prólogo de José Luis Martínez, Oasis, México, 1971 ("Pensamiento de América").

Alfonso Reyes: Prosa y poesía. 2a. ed. Edic. de James Willis Robb, Cátedra, Madrid, 1977.

Alfonso Reyes. Antología personal. Edic. de E. Mejía Sánchez, Martín Casillas, México, 1983 (Serie "La invención").

Landrú (opereta), Revista Universidad de México, XVIII, 8 (abril, 1964), pp. 4-8.

(Correspondencia consultada:)

Valéry Larbaud/ Alfonso Reyes. Correspondance (1907-1952). Introduction et notes de Paulette Patout; avant-propos de Marcel Bataillon, Librairie Marcel Didier, Paris, 1972.

Alfonso Reyes- Pedro Henríquez Ureña. Edic. de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (Biblioteca Americana)

"Julio Torri- Alfonso Reyes" (epistolario), Diálogo de libros, comp. Serge I. Zaitzeff, Fondo de Cultura Económica, México, 1980 (Letras Mexicanas), pp. 77-261.

"Borges y Reyes: una relación epistolar". Transcripción y comentarios de James Willis Robb; en: Jorge Luis Borges. Edic. de Jaime Alazraki, Taurus, Madrid, 1976 ("El escritor y la crítica", 88), pp. 305-317.

1.3. SOBRE ALFONSO REYES E IFIGENIA CRUEL:

ALATORRRE, Antonio. "Alfonso Reyes y El Colegio de México", Diálogos, 32 (marzo-abril, 1970), pp. 28-29.

\_\_\_\_\_. "Alfonso Reyes: pequeña crónica desmitificante", Diálogos, 58 (julio-agosto, 1974), pp. 20-22.

\_\_\_\_\_. "Alfonso Reyes a dos voces" (con J. García Terrés), Supl. "Sábado", unomásuno, México, 13 de agosto, 1983, pp. 1-2.

ALONSO, Amado. "Alfonso Reyes", Materia y forma en poesía. Gredos, Madrid, 1955, pp. 429-433.

ANDERSON IMBERT, Enrique. "'La mano del comandante Aranda' de A. Reyes". El cuento hispanoamericano ante la crítica. Edic. y pról. Enrique Pupo-Walker, Castalia, Madrid, 1981, pp. 81-91.

APONTE, Bárbara. A. Reyes and Spain. His dialogue with Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Jiménez y Gómez de la Serna. University of Texas Press, Austin & London, 1972.

\_\_\_\_\_. "Vigencia de A. Reyes", Boletín Capilla Alfonsina (invierno 1966), pp. 3-6.

\_\_\_\_\_. "El diálogo entre A. Reyes y Ramón Menéndez Pidal". Presencia de A. Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969). Fondo de Cultura Económica, México, 1969, pp. 15-19.

AUB, Max. "A. Reyes según su poesía". Páginas sobre A. Reyes, II, pp. 248-285\*.

AYALA, Juan Antonio. "Las obras completas de A. Reyes. El tomo XIX". Presencia de A. Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969). Fondo de Cultura Económica, México, 1969, pp. 23-24.

AZAR, Héctor. "Alfonso Reyes, poeta trágico", en (varios): A. Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1981, pp. 293-305.

BELL AUBREY, F.G. "Alfonso Reyes: Ifigenia cruel", Books Abroad, 24:3, Oklahoma (Summer, 1950), pp. 74-75.

\* Sobre los tomos Páginas de Alfonso Reyes, véase: UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN.

BORGES, Jorge Luis. "Alfonso Reyes". Revista Mexicana de Literatura, 4 (1956), p. 415.

\_\_\_\_\_. Obras completas. Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 94

CALVILLO, Manuel. "Las Parentalias de A. Reyes". Cuadernos Americanos, XVIII: 5, México (sept.-octub., 1959), pp. 192-194.

CAMARERO, Antonio. "Humanismo hispanoamericano en A. Reyes", Cuadernos del Sur, 6-7, Bahía Blanca (1967), pp. 162-174.

CARBALLO, Emmanuel. "Alfonso Reyes". Protagonistas de la literatura mexicana. Ed. El Ermitaño-SEP, México, 1986 (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 48), pp. 120-166.

\_\_\_\_\_. "Alfonso Reyes". Cuento mexicano del siglo XX/1. Breve antología. Premiá-UNAM, México, 1987, pp. 10-11.

CARDONA PEÑA, Alfredo. Alfonso Reyes en la poesía. Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso, México, 1956.

CARTER, Sheila, "Ifigenia cruel". Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas, Toronto, 1977, pp. 165-168.

COSÍO VILLEGAS, Daniel. Memorias. SEP-Joaquín Mortiz, México, 1986 (lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 55), pp. 120-166.

CUESTA, Jorge. "A. Reyes", Antología de la poesía mexicana moderna. Ed. Contemporáneos, México, 1928, p. 110.

DÍEZ-CANEDO, Enrique. "Las facetas de Alfonso Reyes". Letras de América. Estudio sobre las literaturas continentales. 2a. ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1983 (Lengua y Estudios literarios), pp. 198-213.

DORESTE, Ventura. "La poesía de A. Reyes". Asomante, XVI: 2, San Juan, Puerto Rico (1960), pp. 20-37.

DÜRING, Ingemar. Alfonso Reyes helenista. Insula, Madrid, 1955.

EL COLEGIO NACIONAL. El Colegio Nacional a A. Reyes (uno de sus miembros fundadores) en su cincuentenario de escritor. México, 1956.

GARCÍA CANTÚ, Gastón. "Breve noticia de los sucesos del 9 de febrero de 1913". Pról. a Oración del 9 de febrero. Era, México, 1963, pp. I-IV.

- GARCÍA TERRÉS, Jaime. "Un diálogo con Alfonso Reyes". La Gaceta, Fondo de Cultura Económica, Nueva Época, 173, México (mayo 1985), pp. 6-8.
- \_\_\_\_\_. "Alfonso Reyes a dos voces" (con A. Alatorre), Supl. "Sábado", unomásuno, México, 13 de agosto, 1983), pp. 1,3.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco. "Invitación a la poesía de A. Reyes". Páginas sobre A. Reyes, II, pp. 73-87.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Enrique. "La obra poética de A. Reyes". Páginas sobre A. Reyes, II, pp. 209-218.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. La imagen de América en Alfonso Reyes. Insula, Madrid, 1955.
- \_\_\_\_\_. "Alfonso Reyes". Historia de la Literatura Latinoamericana ; fascículo 57, Ed. Oveja Negra, Bogotá, 1984, pp. 265-280.
- GUTIÉRREZ VEGA, Zenaida. Epistolario A. Reyes- J. Ma. Chacón y Calvo. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. "Alfonso Reyes". Obra crítica. Pról. J. L. Borges; ed. Emma Susana Speratti, Fondo de Cultura Económica, México, 1960 (Biblioteca Americana).
- ICAZA, Xavier. "Introducción a la poesía de A. Reyes". Páginas sobre A. Reyes, II, pp. 219-222.
- IDUARTE, Andrés et. al. Alfonso Reyes: vida y obra. Bibliografía-Antología. Hispanic Institute in the United States, N. Y. (1956-1957).
- JAEGGER, Werner. "Letter to A. Reyes", Páginas sobre A. Reyes, I, pp. 445-447.
- LEIVA, Raúl, "Alfonso Reyes". Imagen de la poesía mexicana contemporánea. UNAM, México, 1959, pp. 49-61.
- LIDA, Raimundo. "Alfonso Reyes y sus literaturas". Letras Hispánicas. Estudios. Esquemas. la. reimp. rev. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1981 (Lengua y estudios literarios), pp. 271-279.
- LOPEZ COLOMÉ, Pura. Las tres Ifigenias. Aproximaciones a 'Ifigenia cruel' de Alfonso Reyes. Tesis de Lic. Letras Hispánicas. UNAM, México, 1986.



- MAGAÑA Y ESQUIVEL, Antonio. "Alfonso Reyes". Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961). INBA, México, 1964, pp. 70-75, 161.
- MARTÍNEZ, José Luis. "La obra de A. Reyes". Páginas sobre A. Reyes, II, pp. 580-604.
- \_\_\_\_\_. "Alfonso Reyes". Presentación al disco: Alfonso Reyes. Voz viva de México. UNAM, México, 1960, pp. 1-4.
- MATHUS TORRE, Carlos. Un acercamiento a 'Ifigenia cruel' de A. Reyes. Tesis de Lic. Letras Españolas. Universidad Iberoamericana, México, 1984.
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto. "La vida en la obra de A. Reyes". SEP, México, 1966.
- MELÉNDEZ, Concha. Moradas de poesía en A. Reyes. Ed. Cordillera, San Juan, Puerto Rico, 1973.
- \_\_\_\_\_. "Ficciones de Alfonso Reyes". Libro Jubilar de Alfonso Reyes. UNAM, México, 1956, pp. 265-286.
- MONTEMAYOR, Carlos. "Introducción" a Ifigenia cruel de A. Reyes, UNAM, s.f. (Material de Lectura, Poesía Moderna, 50), pp. 1-4.
- MORALES, José Luis. España en A. Reyes. Ed. Universitaria, Univ. de Puerto Rico, Río Piedras, Pto. Rico, 1976.
- MORENO VILLA, José. "Alfonso Reyes y la poesía", Páginas sobre A. Reyes, II, pp. 172-180.
- NAVARRO T, Tomás. "Prosa y verso de Alfonso Reyes". Los poetas en sus versos. Ariel, Barcelona, 1973, pp. 327-335.
- OLGUÍN, Manuel. Alfonso Reyes ensayista: vida y pensamiento. Ed. de Andrea, México, 1956 (Studium, II).
- ONÍS, Federico. "Alfonso Reyes". Páginas sobre Alfonso Reyes, II, pp. 125-132.
- PACHECO, José Emilio. "A. Reyes: Obras completas, tomo X, Constancia poética". Universidad de México, XIII: 12 (agosto 1959), p. 39.
- \_\_\_\_\_. et. al. Los narradores ante el público. Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 35, 141-1412, 231, 235, 253, 256-257.
- PATOUT, Paulette. Francia en Reyes. Univ. Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 1985.

PAÍOUT, Paulette. "Réminiscences valéryennes dans Ifigenia cruel de A. Reyes". Revue de Littérature Comparée, 206-207-208 (1978), pp. 416-437.

\_\_\_\_\_. "Alfonso Reyes, Marcel Proust y la aristocracia francesa". Universidad de México, XXXIV:4 (diciembre 1979), pp. 22-28.

PAZ, Octavio. "El jinete del aire". Puertas al campo. UNAM, México, 1965.

\_\_\_\_\_. "Alfonso Reyes". México en la obra de O. Paz, II. Generaciones y semblanzas. Ed. de O. Paz y Luis Mario Schneider. Fondo de Cultura Económica, México, 1987 (Letras Mexicanas) [recoge diversos artículos del autor sobre Reyes y referencias], pp. 31-32, 72, 81, 153-154; y "El jinete del aire", pp. 416-426).

PEÑALOSA, José Antonio. "La obra poética de A. Reyes". Ábside, XXIV:1 (enero-marzo, 1966), pp. 104-116.

PICÓN-SALAS, Mariano. "Juego y cortesía". Páginas sobre A. Reyes, II, pp. 114-115.

RENDÓN HERNÁNDEZ, José A. A. Reyes. Instrumentos para su estudio. Univ. Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 1980.

REYES, Alicia. Alfonso Reyes. Genio y figura. Eudeba, Buenos Aires, 1977.

ROBB, James Willis. Por los caminos de Alfonso Reyes. INBA-EDUVEM, 1981 (Estudios, Segunda serie).

\_\_\_\_\_. El estilo de A. Reyes. Imagen y estructura. 2a. ed. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1978 (Lengua y estudios literarios).

\_\_\_\_\_. "Borges y Reyes: una relación epistolar", en: Jorge Luis Borges; ed. de Jaime Alazraki. Taurus, Madrid, 1976 (El escritor y la crítica, 88), pp. 305-317.

\_\_\_\_\_. Estudios sobre A. Reyes. Ed. El Dorado, Bogotá, 1976.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Alfonso Reyes: las máscaras trágicas". Vuelta, 67 (junio 1982), pp. 6-18.

\_\_\_\_\_. "José E. Rodó y A. Reyes", en: José Enrique Rodó, "Introducción" a: Obras completas. Aguilar, Madrid, 1957, pp. 1379-1383 (recoge correspondencia Reyes-Rodó).

- SÁNCHEZ, Luis Alberto. "Imagen de A. Reyes". Escritores representativos de América (2a. serie), Vol. III. Gredos, Madrid, 1964, pp. 119-135.
- \_\_\_\_\_. "Alfonso Reyes". Páginas sobre A. Reyes, II, p. 158.
- SHERIDAN, Guillermo (reseña). "Correspondencia 1907-1914. A. Reyes-P. Henríquez Ureña", Vuelta, 128 (julio 1987), pp. 48-52.
- SOLÓRZANO, Carlos. "Ifigenia cruel de A. Reyes". Teatro Latinoamericano en el siglo XX, Pormaca, México, 1964, pp. 93-95.
- TREVIÑO GONZÁLEZ, Roberto et. al. Alfonso Reyes. datos biográficos y bibliográficos. Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1955.
- UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. Libro Jubilar de Alfonso Reyes. Edic. al cuidado de E. Mejía Sánchez y A. Monterroso, México, 1956.
- \_\_\_\_\_. Homenaje a A. R. de la Facultad de Filosofía y Letras. Edic. a cargo de Margarita Vera Cuspintera, México, 1981.
- UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN. Páginas sobre Alfonso Reyes. 2 Vols. Edic. y comp. de Alfonso Rangel Guerra y José Ángel Rendón, Monterrey, 1955-1957.
- VALENZUELA, Alberto. "Alfonso Reyes". Historia de la literatura en México. Ed. Jus, México, 1961, pp. 8, 19-22, 548-558.
- VARIOS. Alfonso Reyes. Homenaje Nacional. INBA, México, 1981.
- VARIOS. Presencia de A. Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte. Introducción de Alicia Reyes. Fondo de Cultura Económica, México, 1969.
- VARIOS. "Testimonios". La Gaceta, VI: 65, Fondo de Cultura Económica, México (1960).
- VARIOS. Alfonso Reyes. Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras. Ed. de M. Vera Cuspintera. UNAM, México, 1981.
- XIRAU, Ramón. "Cinco vías a Ifigenia cruel de A. Reyes". Poesía Iberoamericana contemporánea. SEP-Diana, México, 1979, pp. 11-21.

## 2. .SOBRE HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIAS Y CULTURA

(Incluye las Ifigenias de otros autores)

ALATORRE, Antonio. "Introducción" a: Ovidio. Heroidas. SEP-México, 1987.  
(Cien del Mundo), pp. 9-23.

ARISTÓFANES. Las ranas, en Las once comedias. Vers. de A. M. Garibay. Porrúa,  
México, 1983 (Sepan cuantos..., 67), pp. 265-290.

ARISTÓTELES. Poética. Trad. e introd. Francisco de P. Samaranch. Aguilar,  
Madrid, 1972 (Iniciación al Humanismo). También: vers. de García  
Cantú. Editores Mexicanos Unidos, México, 1985.

ASTEY, Luis. "Sofistas, dioses y literatura". Estudios, 2, ITAM (primavera  
1985), pp. 77-83.

AUBERT, Henri. Diccionario de mitología. Ed. Lerú, Buenos Aires, 1961.

BALLESTERO, Manuel. Crítica y marginales. Compromiso y trascendencia del  
símbolo literario. Barral Ed., Barcelona, 1974.

BENTLEY, Eric. La vida del drama. Paidós, Buenos Aires, 1968 (Letras Mayúsculas).

BERLIN, Isaiah. El erizo y la zorra. Trad. Mario Muchnik; present. Mario Vargas  
Llosa. Muchnik Ed., Barcelona, 1982.

BEUTLER, Ernst. "Goethe". Goethe. Textos de homenaje. 1749-1949 (Textos reuni  
dos por la UNESCO). Gráfica Panamericana, México, 1949, pp. 11-30.

BIBLIA (Sagrada). "Jefté liberta a los amonitas", Libro Jueces, II, 28-39,  
Antiguo Testamento. Vers. de Casiodoro de Reina (1569). Revisada por  
Cipriano de Valera (1602). Otras rev.: 1862, 1909 y 1960. Sociedades  
Bíblicas Unidas en América Latina, 1960.

BLANCO, José Joaquín. Crónica de la poesía mexicana. Katún, México, 1981.

BORGES, Jorge Luis. Obras completas. Emecé, Buenos Aires, 1974.

BOWRA, Cecil M. Historia de la literatura griega. Trad. A. Reyes. Fondo de  
Cultura Económica, México, 1948.

BOWRA, Maurice. The simplicity of Racine. Oxford, 1956.

- CICERÓN. De la naturaleza de los dioses. Vers. de Julio Pimentel A. UNAM, México, 1976 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- COHEN, J. M. Poesía de nuestro tiempo. Trad. A. Monterroso. Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- CROCE, B. "Goethe y Alemania". Goethe. Textos de homenaje. 1749-1949 (Textos reunidos por la UNESCO). Gráfica Panamericana, México, 1949, pp. 47-54 (trad. A. Alatorre).
- CUESTA, Jorge. "Réplica a Ifigenia cruel". Poemas, ensayos y testimonios, tomo V. Edic. Luis Mario Schneider. UNAM, México, 1981 (Textos de Humanidades, 28), p. 15.
- \_\_\_\_\_. Poemas y ensayos, tomo II. Pról. Luis M. Schneider; recop. y notas L. M. Schneider y M. Capistrán. UNAM, México, 1978, pp. 96-100, 147-155 y 212-216.
- CHEVALIER, J. y A. Gheerbrand. Dictionnaire des symboles. Seghers, Paris, 1974.
- DARÍO, Rubén. Los raros. Pres. Chr. Domínguez. UAM, México, 1985 (Cultura Universitaria, 23).
- DAUSTER, Frank. Breve historia de la poesía mexicana. Ed. de Andrea, México, 1956.
- DÉCHARME, P. Euripide et l'esprit de son théâtre. Trad. inglesa de J. Loeb. MacMillan, London, 1956.
- DELCOURT-CURVERS, Marie. Tragiques grecs: Euripide. Éditions Gallimard, Paris, 1962.
- DÍEZ DEL CORRAL, Leal. La función del mito clásico en la literatura contemporánea. Gredos, Madrid, 1974 (Biblioteca Universitaria Gredos).
- ELIADE, Mircea. Tratado de historia de las religiones. 4a. ed. Trad. Tomás Segovia. Era, México, 1981.
- ELIOT, T. S. "Eurípides y el profesor Murray". Los poetas metafísicos y otros ensayos. Emecé, Buenos Aires, 1944 (Grandes ensayistas), pp. 72-78.
- EMRICH, Wilhem. Protesta y promesa. Alfa, Barcelona, 1985.

- ESQUILO. Tragedias, en: Teatro griego. Obras completas. Introd. Juan Antonio Míguez. Aguilar, Madrid, 1978.
- EURÍPIDES. "Ifigenia en Aulide" e "Ifigenia en Táuride", en: Teatro griego. Tragedias completas. Introd. Juan A. Míguez. Trad. Eladio Isla Bolaño. Aguilar, Madrid, 1978.
- FRAZER, James George. La rama dorada. Magia y religión. Fondo de Cultura Económica, México, 1944.
- FREGOSO, Leticia. La leyenda de Ifigenia en Eurípides. Tesis de Lic. Letras Clásicas. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, México, 1963.
- GOETHE, Wolfgang. Ifigenia en Táuride, en: Teatro selecto de Goethe. trad. Fanny Garrido. Ed. Argonauta, Buenos Aires, 1944, pp. 231-301; también: Teatro. Obras completas, tomo III. Trad. y estudio preliminar por Rafael Cansinos Assens. Aguilar, Madrid, 1974.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. Nietzsche y la filología clásica. Buenos Aires, 1966.
- HAUPTMANN, Gerhardt. Obras escogidas. Trad. Ana María Haft. Aguilar, Madrid, 1958.
- HEIDEGGER, Martín. "Hölderlin y la esencia de la poesía". Arte y poesía. Trad. y pról. Samuel Ramos. Fondo de Cultura Económica, México, 1982 (Breviarios, 229).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. Obra crítica. 1a. reimp. Pról. J. L. Borges; edic. de Emma Susana Speratti Piñero. Fondo de Cultura Económica, México, 1981 (Biblioteca Americana).
- \_\_\_\_\_. El nacimiento de Dionisos. Imprenta Las Novedades, N. York, 1916.
- HERNÁNDEZ LUNA (comp.) Conferencias del Ateneo de la Juventud. UNAM, México, 1982 (Instituto de Investigaciones Filológicas).
- HERÓDOTO. Historias, tomo II. Vers. de Arturo Ramírez Trejo. UNAM, México, 1984 (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).
- HESÍODO. Teogonía. Trad. Aurelio Pérez Jiménez. Bruguera, Barcelona, 1981 (Libro Clásico, 137).

- HIGHET, Gilbert. La tradición clásica. 2 Vols. 2a. reimp. Trad. Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (Lengua y estudios literarios).
- HORACIO. "Epístola a los Pisones" (Arte Poética). Obras completas. Aguilar, Madrid, 1960. Asimismo: versión de Tarcisio Herrera Zapién. UNAM, México, 1984 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- JAEGER, Werner. Paideia. Los ideales de la cultura griega. Trad. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- KITTO, H. D. Form and meaning in drama. Barnes & Noble, N.Y., 1972.
- LASSO DE LA VEGA, José. Helenismo y literatura contemporánea. Ed. Prensa Española, Madrid, 1967 (Estudios de Crítica y Filología, 3).
- LESKY, Albin. Historia de la literatura griega. Gredos, Madrid, 1968.
- LIDA, María Rosa. La idea de la fama en la Edad Media Castellana. Fondo de Cultura Económica, México, 1983 (Lengua y estudios literarios).
- LOPE DE VEGA. El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, en: Significado y doctrina del 'arte Nuevo' de Lope de Vega. Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976 (Temas, 9), pp. 179-194.
- LUCRECIO. De la naturaleza de las cosas. Trad. José Marchena. Espasa-Calpe, Madrid, 1969.
- MALLARMÉ, S. -A. Rimbaud y P. Valéry. Poesía francesa. Estudios introductorios de J. Lezama Lima y Cintio Vitier. Ed. Nacional de Cuba y Ed. El Caballito, México, 1973.
- MARTÍNEZ, José Luis. Literatura mexicana del siglo XX. Vol. I. Antigua Librería Robredo, México, 1949.
- MIGUEZ, J. A. "Prólogo" a: Nietzsche. Estudios sobre Grecia. Aguilar, Madrid, 1968.
- MONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". Historia general de México, tomo II. El Colegio de México, 1981, pp. 1375-1548.

- MOREAS, Jean. Iphigénie. Societé dv Mercvre de France, Paris, MCMIV.
- MURRAY, Gilbert. Eurípides y su tiempo. 1a. reimp. Trad. Alfonso Reyes. Fondo de Cultura Económica, México, 1974 (Breviarios, 7).
- \_\_\_\_\_. Historia de la literatura clásica griega. Trad. Enrique Soms y Castelín. Albatros, México, 1973.
- \_\_\_\_\_. Esquilo, el creador de la tragedia. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1943.
- \_\_\_\_\_. The rise of the Greek epic. Lowe & Brydone, Oxford University Press, 1966.
- NAÑEZ, Emilio. La tragedia de Racine. Forma y sentido. Ed. Sur, Santander, España, 1977.
- NICOLL, Allardyce. Historia del teatro mundial. Desde esquilo a Anouilh. Trad. de Juan Martín Ruiz-Werner. Aguilar, Madrid, 1964.
- NIETZSCHE, Federico. El origen de la tragedia y obras póstumas. tomo V. 6a. ed. Trad. Eduardo Ovejero y Maury y Felipe González Vicen. Aguilar, Buenos Aires, 1967.
- \_\_\_\_\_. Así hablaba Zaratustra. Trad. J. C. García Borrón. Bruguera, Barcelona, 1981.
- NILSSON, Martin. A history of greek religion. Oxford University Press, 1956.
- OSORIO, Nelson. "El espíritu geométrico en tres obras de Racine". Pacífico, 1 (1964), pp. 83-98.
- OVIDIO. Metamorfosis. 6a. ed. Trad. y notas de Federico Carlos Sainz de Robles. Espasa-calpe Mexicana, 1986.
- \_\_\_\_\_. Epístolas desde el Ponto. Vers. de José Quiñones M. UNAM, México, 1978 (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).
- PARRA, Teresa de la. Ifigenia (novela). Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1983 (Col. Huracán).
- PÍNDARO. Odas. Trad. y notas Ipandro Acaico (=Ignacio Montes de Oca); pról. Carlos Montemayor. SEP, México, 1984 (Cien del Mundo).



- RACINE, J. B. Iphigénie en Aulide. Théâtre complet. Text établi, avec préface, notices et notes par Maurice Rat. Classique Garnier, Paris, 1960, pp. 430-488
- \_\_\_\_\_. Teatro completo. Introd. de Emilio Náñez; trad. y notas de Juan Manuel Azpitarte. Edit. Nacional, Madrid, 1982.
- \_\_\_\_\_. Fedra/ Andrómaca/ Ester. Pról. P. Henríquez Ureña. Trad. Nydia Lamarque. Losada, Buenos Aires, 1944.
- ROZAS, Juan Manuel. Significado y doctrina del 'Arte Nuevo' de Lope de Vega. Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976 (Temas, 9).
- RAYMOND, Marcel. De Baudelaire al surrealismo. Trad. Juan José Domenchina. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- REYES, Alfonso. Trayectoria de Goethe. 2a. reimp. Fondo de Cultura Económica, México, 1975 (Breviarios, 100).
- RODRÍGUEZ ADRASTO, Francisco. Fiesta, comedia y tragedia (sobre los orígenes del teatro). Planeta, Barcelona, 1972.
- SEGOVIA, Tomás. "Acercamiento a la tragedia". Contracorrientes. UNAM, México, 1973 (Col. Poemas y ensayos), pp. 131-151.
- SÉNECA. Agamemón. Obras completas. Trad. Lorenzo Riber. Aguilar, Madrid, 1961.
- SÓFOCLES. Tragedias, en: Teatro griego. Tragedias completas. Trad. Ignacio Erradonea. Aguilar, Madrid, 1978.
- SOLORZANO, Carlos. Teatro Latinoamericano en el siglo XX. Pormaca, México, 1964.
- STEINER, George. La muerte de la tragedia. Trad. E. L. Revol. Monte Avila, Caracas, 1970.
- \_\_\_\_\_. Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura. Trad. Alberto Bixio. Gedisa, Barcelona, 1987.
- UNAMUNO, Miguel de. Teatro. Pról. Manuel García Blanco. Ed. Juventud, Barcelona, 1954.
- VALÉRY, Paul. Tel Quel. 1. Trad. Nicanor Ancochea. Ed. Labor, Barcelona, 1977.

VALLS GORINA, Manuel. Diccionario de la música. 3a. ed. Alianza, Madrid, 1981.

ZADIK LARA, Jaime (comp.). La polémica. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1984.

ZAID, Gabriel. Leer poesía. Joaquín Mortiz, México, 1972.

ZULETA, Estanislao. "A la memoria de Martín Heidegger". Revista Universidad del valle, 2, Cali, Colombia (enero-julio, 1976), pp. 13-34.