



*Universidad Nacional Autónoma  
de México*

---

---

*Facultad de Filosofía y Letras*

*Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes: Estudio para una  
puesta en escena y consideraciones relativas

TESINA

Para obtener el título de

**Licenciada en Literatura Dramática y Teatro**

Presenta:

**Cecilia Ximena Sánchez de la Cruz**

Asesores

Prof. José Luis González Ibáñez  
Dr. Óscar Armando García Gutiérrez

Sinodales

Lic. Luis Mario Moncada Gil  
Lic. Margarita González Ortiz  
Lic. Emilio Alberto Méndez Ríos



Facultad de Filosofía  
y Letras

Ciudad Universitaria, febrero 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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.

A Margarita de la Cruz Jasso

*Concordia no es concesión, pacto o compromiso sino juego dinámico de los contrarios, concordancia del ser y lo "otro", reconciliación del movimiento y el reposo, coincidencia de la pasión y la forma. Oleada de vida, vaivén de la sangre, mano que se abre y se cierra: dar y recibir y volver a dar. Concordancia, palabra central y vital. Ni cerebro, ni vientre, ni sexo, ni mandíbula: corazón.*

Octavio Paz  
*El Jinete del aire*

*Al peso de los años  
Lo eminente se rinde  
Que a lo fácil del tiempo  
No hay conquista difícil.*

Calderón de la Barca  
*El príncipe constante*

## Índice

Índice de contenido .....	3
Introducción .....	5
I. De la vida de Alfonso Reyes de 1908 a 1924: Génesis y creación de <i>Ifigenia cruel</i>	
El Ateneo de la Juventud.....	9
De la Decena Trágica México 1913 a París 1914 .....	14
La Decena Trágica.....	15
La época madrileña.....	17
II. Influencias y fuentes literarias de la obra <i>Ifigenia cruel</i> .	
El Mito.....	20
La <i>Poética</i> de Aristóteles como punto de partida.....	24
Las transformaciones escénicas del mito de Ifigenia.....	27
Influencias de lengua española.....	28
III. La obra en escena: análisis	
Análisis de la ESTRUCTURA.....	32
Los límites: línea inicial – línea final.....	35
La importancia del eneasílabo.....	37
La estructura en cinco tiempos.....	39
Análisis de CONTENIDO.....	40
El pronombre “yo” .....	40
El cuchillo dentro y fuera de escena .....	42
Función y sentido de la sangre en escena.....	45
Contraposiciones en <i>Ifigenia cruel</i> .....	48
Primer Tiempo.....	48

	Segundo Tiempo.....	51
	Tercer Tiempo.....	52
	Cuarto Tiempo.....	56
	Quinto Tiempo.....	57
IV.	Escaletas de la obra .....	60
	Peripencias de la obra .....	61
	Versos por tiempo.....	63
	Primer y último verso.....	63
	Número de versos por personaje.....	64
	Parlamentos por tiempo	
	Primer Tiempo.....	65
	Segundo Tiempo.....	66
	Tercer Tiempo.....	67
	Cuarto Tiempo.....	68
	Quinto Tiempo.....	69
	Versos por tiempo por personaje.....	71
	Relación número de versos entre número de parlamentos.....	72
V.	Consideraciones finales.....	73
	Bibliografía.....	80
	Apéndice	
	1. Bernardo Reyes antes de la Decena Trágica.....	85

## Introducción

La obra *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes presenta, en su estructura y contenido, diversas contraposiciones. Me propongo presentar estas contraposiciones como fundamento del drama. En la definición del término drama está implícita la contraposición, es decir, dos lados –ya sea personajes, ideas, energías, deseos, fuerzas- que se enfrentan. En la palabra teatro encuentro también contraposiciones, la principal es: los dos lados contrarios que se necesitan para cualquier representación un lado es los espectadores, y el otro los actores. A partir de esta idea utilizaré el término contraposición a lo largo del presente trabajo.

El objetivo del presente estudio es proponer argumentos para la consideración de la obra desde un punto de vista escénico, tanto para estimular el debate académico de las potencias escénicas de la obra, como para incitar una puesta en escena que contradiga o dialogue con los hallazgos aquí presentados. Deliberadamente elijo las palabras “punto de vista escénico” y no empleo el término “teatral”, porque las preguntas planteadas en este trabajo no ponen en duda si *Ifigenia cruel* es teatral o no, sino ¿cuál es su funcionamiento en la escena?

El trabajo está dividido en dos secciones. La primera, que comprende los capítulos I y II, trata del contexto del autor Alfonso Reyes entre los años 1908 y 1924, y las influencias literarias de la obra *Ifigenia cruel*. La segunda sección de este trabajo -el capítulo III- reúne mis consideraciones de la obra desde el punto de vista escénico.

Para la investigación documental de los dos primeros capítulos consulté principalmente los textos escritos por el mismo Alfonso Reyes, y completé mi cotejo de información con los estudios críticos de José Luis Martínez, Emanuel Carballo, Octavio Paz, Rogelio Arenas Monreal y Pura López Colomé. En menor medida revisé estudios sobre la Historia de México, en especial la Decena Trágica y el periodo previo al estallido de la Revolución de 1910. La relación entre el acontecimiento histórico de la Decena Trágica y la obra *Ifigenia cruel* es una referencia obligada cuando se toca esta obra. Ahora es más clara esta relación intrínseca gracias a la labor de críticos literarios como Octavio Paz o José Luis Martínez que argumentaron, apoyados en las palabras

del autor, que el agente que desencadenó la escritura de *Ifigenia cruel* fue las violencias desatadas por la Decena Trágica en 1913, en específico la muerte del general Bernardo Reyes, padre de Alfonso Reyes. Apoyándome en los argumentos de éstos y otros estudiosos de la obra de Alfonso Reyes he querido tomar en cuenta el antecedente para ir más allá, pasar al terreno del teatro y la escena, donde se ha dicho muy poco.

Para llegar a las consideraciones relativas de una puesta en escena de *Ifigenia cruel* utilicé tablas de desglose de la información de la obra. Esta herramienta de exploración del texto -las tablas- las he conocido en mi experiencia profesional<sup>1</sup> con los nombres de: *escaleta*, *desglose* y *breakdown*. Estas escaletas concentran la información resumida de la obra, destacando los elementos que más le importe al director, productor o quien emplee esta herramienta. Advierto que no hay una única forma de hacer escaletas y que cada área de trabajo del teatro destacará diversos elementos; por ejemplo, el dramaturgo al momento de escribir la obra, o el director al montarla, puede ayudarse de una escaleta donde proyecte las peripecias de la misma; un actor puede seguir la trayectoria de uno o varios personajes; y para un productor será importante conocer el número de cambios de lugar, vestuario o cantidad de utilería que se empleará, para iniciar cálculos de costos de producción.

A partir de mi experiencia como alumna del maestro José Luis Ibáñez aprendí a estudiar las obras buscando su funcionamiento en escena, además de su sentido en la página. Así que, más que partir de una teoría teatral o dramática para fundamentar mi trabajo, he partido de la obra en sí, y de las exploraciones prácticas sobre ella<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Desde el año 2001 he colaborado en puestas en escena profesionales. He desempeñado los cargos de asistencia de producción, asistencia de dirección, operación de audio e iluminación, producción ejecutiva y producción general. He realizado la producción de 7 puestas en escena que se han presentado en los siguientes teatros y foros: La capilla, La Gruta, Sor Juana, Jiménez Rueda, El Galeón - estos en la ciudad de México-; Teatro Cervantes en la ciudad de Guanajuato; Teatro de la UABC en Tijuana, Centro de las Artes de Ensenada y Mexicali; Teatro Daniel Zebadua, San Cristobal de las Casas Chiapas; y en Foros de las provincias de Mendoza, Rosario, Santiago del Estero, Catamarca, Jujuy y Salta en Argentina. En 2010 asistí la dirección de la puesta en escena *Natán el sabio* de Lessing, producida por la Compañía Nacional de Teatro y presentada en el Foro de su casa sede.

<sup>2</sup> Entre los libros de teoría he consultado los libros de José Ramón Alcántara Mejía, Jorge Dubatti y Norma Román Calvo que constan en la bibliografía. Considero que *Ifigenia cruel* es una obra excepcional

Fueron de gran ayuda y claridad los textos complementarios que la acompañan en la edición de las Obras Completas: *Breve Noticia y Comentario a la Ifigenia cruel*, también del propio Alfonso Reyes.

La obra *Ifigenia cruel* me reveló sus virtudes escénicas, conforme exploré las acciones que suceden en escena, a la vista del público. Comencé por abordar el texto con la disposición de recibir más que imponer de antemano lo que obtendría al estudiarla. Separé las diferencias que observo -primero las que saltan más a la vista y después las menos visibles-.

La edición del texto que tomé como referencia, es la incluida en el tomo X de las *Obras Completas* de Alfonso Reyes editado por el Fondo de Cultura Económica. Las diferentes ediciones de la obra que he consultado aparecen con numeración de páginas, más no con número de versos. Hago referencia al número de página entre corchetes, según la edición arriba mencionada y la numeración de verso entre paréntesis (la numeración de versos es mía). También advierto que usé la división en cinco escenas según la edición mencionada, Alfonso Reyes llama a cada una Tiempo, coincido también en el empleo de este término.

Para consignar los metros empleados, numeré los versos y determiné cuál de las cinco secciones tiene más versos y cuál menos. Distinguí la medida de los versos y encontré particularidades dignas de reportar: cuántos versos dice cada personaje en la totalidad de la obra y en cada una de sus secciones. Además marco e imagino las entradas y salidas de los personajes de escena, según las indicaciones del texto. Hice una lista de palabras que considero importantes para la acción de la obra, como son: sangre, cuchillo, yo, padre, madre, diosa; conté cuántas veces aparecen a lo largo de la obra y qué personajes las dice.

Para encontrar y poder expresar en qué consisten las contraposiciones de la obra, hago una enumeración de ellas por cada uno de los cinco tiempos en que el

---

que entra difícilmente en el molde de estos teóricos y no se deja medir con las reglas acostumbradas. Así la obra misma fue revelando la forma en cómo estudiarla.



autor compuso su poema dramático. Estas contraposiciones marcan el conflicto. Conflicto entendido como la tensión entre fuerzas contrarias, distintas o contrastantes.

La primera contraposición que planteo es el inicio y el final de la obra: la línea inicial y la línea final. Otros puntos que pongo frente a frente son: lo individual (Ifigenia), frente a lo colectivo (el Coro); lo femenino (Ifigenia y la diosa Artemisa), frente lo masculino (Orestes, Toas, Pastor).

Al separar estos elementos y ponerlos como contrarios, señalo en qué consiste los hechos en escena, que suceden a la vista del público. Dónde la acción de la obra expresa tensiones y distensiones. Estos contrastes y diferencias dan la pauta para una posible escenificación.

Reconozco que la obra *Ifigenia cruel* ha sido estudiada en numerosas ocasiones desde el punto de vista literario o en relación con los hechos biográficos de Alfonso Reyes, así que busqué los estudios o críticas que consideren la obra desde el punto de vista de la escena, para dialogar con ellos.

## Capítulo I

### De la vida de Alfonso Reyes de 1908 a 1924: Génesis y creación de *Ifigenia cruel*

#### *El Ateneo de la Juventud*

El Ateneo de la Juventud surge en una circunstancia polarizada. Un grupo de jóvenes, estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria, leen y reflexionan textos filosóficos y literarios que contradecían a la doctrina del régimen porfirista. Esta acción, aunque en su apariencia inocente, representó una audacia en los años que antecedieron a la Revolución de 1910<sup>3</sup>.

La educación oficial en México, en los niveles básico hasta el profesional, estaba regida por la filosofía positivista. Dicha filosofía se implementó en los planes de estudio de la Escuela Nacional Preparatoria, desde su fundación en 1868 por Gabino Barreda en el segundo periodo presidencial de Benito Juárez<sup>4</sup>. Con el tiempo, la ideología positivista fue adoptada como la filosofía oficial no solo para la educación sino también para el gobierno.

El Positivismo es una corriente o escuela filosófica que afirma que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico; éste solo puede surgir de la afirmación positiva de las teorías a través del método científico<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> La Sociedad de Conferencias fue el primer nombre del grupo que tuvo su primer ciclo de Conferencias en 1907. En 1909 cambian su nombre al de Ateneo de la Juventud, hasta que en septiembre de 1912 vuelve a cambiar su nombre a Ateneo de México, que tuvo actividad hasta 1914.

<sup>4</sup> A mediados del siglo XIX la educación media y media superior en México era controlada por las instituciones eclesiásticas. En 1857 el presidente Benito Juárez ordena la planeación de la enseñanza pública en México, Gabino Barreda se encarga de estructurar el plan. En 1867 Juárez decreta la Ley Orgánica de Instrucción Pública donde se expresa la fundación de La Escuela Nacional Preparatoria. En su primer ciclo en 1868 la matrícula fue de novecientos estudiantes.

<sup>5</sup> El Positivismo deriva de la Epistemología, cuyos estudios se desarrollan en Francia a inicios del siglo XIX de la mano del pensador francés Augusto Comte y del británico John Stuart Mill y se extiende y desarrolla por el resto de Europa en la segunda mitad de dicho siglo. Según la misma, todas las actividades filosóficas y científicas deben efectuarse únicamente en el marco del análisis de los hechos reales verificados por la experiencia. Esta epistemología surge como manera de legitimar el estudio científico naturalista del ser humano, tanto individual como colectivamente. Según distintas versiones, la necesidad de estudiar científicamente al ser humano nace debido a la experiencia de la Revolución Francesa, que vió por primera vez a la sociedad y al individuo como objetos de estudio científico. *Cfr.*

En los cuarenta años que van de 1868 a 1908, el positivismo había ayudado a consolidar la permanencia de Porfirio Díaz en el poder a través de los *Científicos* y el *Partido Científico*<sup>6</sup> que cerraron las puertas a la divulgación de autores que contradecían las verdades emanadas del método científico. En consecuencia, las obras de ficción (que no pueden ser comprobables y conmensurables) eran censuradas. Autores como Platón, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Boutroux, James, Croce<sup>7</sup> y los clásicos griegos quedaron excluidos de los planes de estudio, con el argumento de que, fuera de la filosofía positivista, no era posible encontrar la verdad.

Dentro de estas circunstancias, un pequeño grupo de jóvenes de la Escuela Nacional Preparatoria se reúne en tertulias literarias y grupos de estudio donde leen esos textos que no circulaban con libertad. Son estimulados por sus profesores a cuestionar la doctrina positivista. Exponen “en públicas conferencias su disenso con la filosofía oficial y su simpatía a esos autores y a esas doctrinas proscritas.”<sup>8</sup>

Algunos maestros del propio régimen son los que invitan a sus alumnos a crearse una opinión sobre la vigencia de la ideología positivista, maestros como: José María Vigil, Ezequiel A. Chávez, Porfirio Parra y el propio Justo Sierra<sup>9</sup> que, siendo Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes del régimen porfirista, planteaba puntos de vista diferentes al oficial, principalmente lo referente a la educación. Alfonso Reyes califica de “sugestiones audaces” para “aquellos tiempos”, las ideas vertidas en el libro

---

Leopoldo Zea, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, y *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*.

<sup>6</sup> “Los Científicos eran un grupo de intelectuales, profesionales y hombres de negocios que compartían la filosofía positivista y el darwinismo social expresados en las obras de Augusto Comte y Herbert Spencer, y quienes lograron influir en las instituciones educativas de México, y sobre todo en la política nacional. (...)En 1892, el distinguido liberal Justo Sierra se unió a Rosendo Pineda, Miguel S. Macedo, Joaquín D. Casasús, Manuel Romero Rubio (suegro de Porfirio Díaz) y José Yves Limantour, nuevo ministro de Hacienda del Presidente, entre otros para fundar la Unión Liberal, más tarde conocida como Partido Científico.” D. Cockcrof, *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana*, p.56.

<sup>7</sup> Cfr. Henríquez Ureña, Pedro, “La Revolución y la Cultura en México” *Revista de Filosofía*, año XI, no.1, Buenos Aires, enero 1925, en Caso, Alfonso, et. al. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, p.11

<sup>8</sup> Antonio Caso, et.al., *Conferencias del Ateneo de la Juventud*.

<sup>9</sup> Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, fue nombrado titular de ella durante el régimen de Porfirio Díaz. En el breve periodo presidencial de Madero fue designado en 1911 Ministro Plenipotenciario de España, donde muere un año después en Madrid el 13 de septiembre de 1912. Participó en el establecimiento del primer sistema de educación pública en México, y la reorganización de la Universidad Nacional (1910). Dirigió la publicación de *México, su evolución social* (1900 -1902) y de la *Antología del Centenario* (1910).

*Historia general* de Justo Sierra, un libro hecho para el estudio de la historia en la Preparatoria Nacional<sup>10</sup>.

Pero comenzábamos a sospechar que se nos había educado - inconscientemente- en una impostura. A veces abríamos la Historia de Justo Sierra, y nos asombrábamos de leer entre líneas, atisbos y sugerencias audaces, audacísimos para aquellos tiempos, y más en la pluma de un Ministro. El Positivismo mexicano se había convertido en rutina pedagógica y perdía crédito a nuestros ojos. Nuevos vientos nos llegaban de Europa. Sabíamos que la Matemática clásica vacilaba, y la Física ya no se guardaba muy bien de la Metafísica. Lamentábamos la paulatina decadencia de las Humanidades en nuestros programas de estudio. Dudábamos de la ciencia de los maestros demasiado brillantes y oratorios que habían educado a la inmediata generación anterior<sup>11</sup>.

Alfonso Reyes medita sobre la figura de Justo Sierra en 1939, cuando prepara el prologo a la nueva edición de *La Evolución política del pueblo mexicano* y dice:

El positivismo oficial había degenerado en rutina y se marchitaba en los nuevos aires del mundo. La generación del Centenario desembocaba en la vida con un sentimiento de angustia. Y he aquí que Justo Sierra nos salía al paso, como ha dicho uno de los nuestros –Pedro Henríquez Ureña- ofreciéndonos ‘la verdad más pura y la más nueva’ (...) De esta suerte, el propio Ministro de Instrucción Pública se erigía en capitán de las cruzadas juveniles en busca de la filosofía, haciendo suyo y aliviándolo al paso el descontento que por entonces había comenzado a perturbarnos. La Revolución se venía encima. No era culpa de aquel hombre; él tendía, entre el antiguo y el nuevo régimen, la continuidad del

---

<sup>10</sup> Sobre este asunto véase: *Justo Sierra y la Historia Patria*, en Alfonso Reyes, O. C. T.XII, p.242-255, “Dentro de las dimensiones modestas de un libro de texto, la Historia General de Justo Sierra acumulaba una potencia de veinte atmósferas. Sólo peca por superar la capacidad media de los lectores a quienes se destina. En verdad, obliga a detenerse para distinguir todos los colores fundidos en el prisma” p. 247.

<sup>11</sup> Alfonso Reyes, *Pasado inmediato* (1939), en O. C. T.XII.

espíritu, lo que importaba salvar a toda costa, en medio del general derrumbe y de las transformaciones venideras<sup>12</sup>.

La ideología positivista también se hallaba presente en la vida cotidiana del joven Alfonso Reyes. El general Bernardo Reyes, su padre, aplicaba la ideología del gobierno en casa.

Mi padre, primer director de mi conciencia, creía en todas las mayúsculas de entonces –el Progreso, la Civilización, la Perfectibilidad- a la manera heroica de los liberales de su tiempo, sin darse a partido ante ninguno de los fracasos del bien. Creía en la eficacia mística inmediata de las buenas intenciones, así como creía también –y lo pagó con la vida- que las balas no podían matar a los valientes.<sup>13</sup>

Entonces la Sociedad de Conferencias y el Ateneo de la Juventud se presentaron como espacios para ensayar las opiniones personales, sin imposición de la autoridad: paterna o gubernamental.

Fue en la Sociedad de Conferencias, más tarde convertida en Ateneo de la Juventud, donde Alfonso Reyes desarrolla su “afición de Grecia”, que lo acompañaría hasta el fin de su vida. En las discusiones con Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, José Vasconcelos, entre los otros miembros del Ateneo<sup>14</sup>, se iba formando una idea del mundo clásico y esta idea se hacía cada vez más necesaria en los momentos de violencia que se avecinaban. Imaginaban una Grecia propia:

Justificada la afición de Grecia como elemento ponderador de la vida, era como si hubiéramos creado una Grecia para nuestro uso: más o menos fiel al paradigma, pero Grecia siempre y siempre nuestra.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Alfonso Reyes, *Justo Sierra y la Historia Patria*, en *Obras Completas* T.XII, p.245

<sup>13</sup> Alfonso Reyes, *Albores*, O.C., T.XXIV, p. 544

<sup>14</sup> En un principio el Ateneo contó con veinticuatro miembros, y a lo largo de la vida del Ateneo de la Juventud y del Ateneo de México, se fueron sumando seguidores a sus filas. Según Fernando Curiel, “Debemos al historiador Álvaro Matute la más completa lista de presentes del ateneísmo: 69 activistas.” Para un cotejo más detallado de los miembros del Ateneo ver: Fernando Curiel, *La Revuelta*, y Cfr. Álvaro Matute, *La Revolución Mexicana, actores escenarios, acciones (Vida cultural y política)*

<sup>15</sup> Alfonso Reyes *Comentario a la Ifigenia cruel*, en O.C., T.X, p.352

Al sentir la posesión de esa Grecia creada para sí: “Entonces, ya era dable arriesgarse a sus asuntos sin tono arcaizante, y aún sin buscar compromisos líricos entre lo antiguo y lo moderno.” Aquí, destaco la expresión de estas ideas del joven Alfonso; junto a sus compañeros aborda la cultura helénica de forma particular. Primero la estudia, se hace una idea del modelo griego, lo hace suyo, dialoga con esa idea y, le da forma en el ensayo: *Las tres Electras del teatro ateniense*. Distingue muy bien el pasado antiguo de su presente mexicano, y no hace “compromisos líricos”, o sea que, no aventura sus versos a constreñirlos a ese molde. A lo largo de los dieciséis años que aquí estudio Alfonso Reyes experimentará con la métrica griega y castellana; en *Ifigenia cruel* expresa esta conjunción de la lengua española y su interpretación del ritmo de los versos griegos.

Escribe el ensayo *Las tres Electras del teatro ateniense* en 1908 y dicho ensayo forma parte de su primer libro publicado: *Cuestiones Estéticas*, lo edita la casa Ollendorff en 1911 en París. A propósito de las ideas estéticas ahí expresadas, Alfonso Reyes explica en 1955:

En cuanto al contenido del libro, varias veces he declarado que yo suscribiría las ideas ahí expuestas o “prácticamente todas” como suele decirse. Hay conceptos, temas de *Cuestiones estéticas* derramados por todas mis obras posteriores: ya las consideraciones sobre la tragedia griega y su coro, que reaparecen en el Comentario a la *Ifigenia cruel*, ya algunas observaciones sobre Góngora, Goethe o bien Mallarmé, a las que he debido volver más tarde, y sólo en un caso para rectificarme apenas. Mis aficiones, mis puntos de vista, son los mismos.<sup>16</sup>

Las reflexiones de 1908 a 1910 resultan una base muy sólida para la obra posterior.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Alfonso Reyes, *Noticia*, en O.C. T.I p.10

<sup>17</sup> Para consultar la idea de la tragedia en Alfonso Reyes Cfr. *Las tres Electras del teatro ateniense*, y *Breve noticia*, que antecede a la obra *Ifigenia cruel*.

## *De la Decena Trágica: México 1913 - París 1914*

Pasados los acontecimientos de la Decena Trágica, del 9 al 18 de febrero de 1913, donde muere el general Bernardo Reyes, padre de Alfonso; Madero es apresado, obligado a renunciar y finalmente es asesinado, por lo que Victoriano Huerta asume la presidencia del país. Alfonso Reyes opta por alejarse de su país y sus amigos, dicho exilio voluntario se prolongará por casi veinticinco años<sup>18</sup>.

La distancia temporal de once años de la Decena Trágica y la distancia geográfica entre México y Europa, le permiten a Alfonso Reyes escribir *Ifigenia cruel*, con la intención primera de darle forma a la experiencia dolorosa de perder a su padre, y alejarse voluntariamente de su patria, su familia y sus amigos; parafraseando a Octavio Paz de “crear a partir de la destrucción”.

Alfonso Reyes dejó las claves para las conclusiones a las que han llegado los estudiosos de su obra, pero él no explicó a detalle sus sentimientos frente a la muerte de su padre, a la oferta que le hace el presidente usurpador Victoriano Huerta de una secretaría particular, y sobre todo, no explica sus sentimientos frente al exilio disfrazado de puesto diplomático. Tal vez habría sido menos elocuente la descripción de su sentir, que la transformación de su *pasión* en poesía y en teatro. Dice en su Diario: “Hay cosas que no me gusta explicar. Harto hago con levantar un poco el velo.”<sup>19</sup> Y en ese momento (1913) también registra en su diario que, no encuentra nombre para los acontecimientos violentos desatados de la Revolución ni tampoco para la muerte de su padre, Alfonso Reyes elige el pronombre “eso”, cuando se refiere a la Decena Trágica y demás violencias revolucionarias. “Ya se sabe lo demás. Pasó el tiempo. ‘Eso’ cada vez se puso peor.”<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Sale de México a París en agosto de 1913, en octubre de 1914 se traslada a Madrid donde permanecerá diez años, en este periodo, se reintegra al cuerpo diplomático. De 1920 a 1924 es Primer secretario de la Legación de México en España. En 1924 regresa a México, pero no por mucho tiempo pues se le encarga una misión confidencial en España, es Ministro en Francia hasta 1927. De 1927 a 1930 es embajador en Argentina. Es nombrado en tres ocasiones Embajador en Brasil 1930- 1936, 1936-1938 y 1938-1939. En 1939 decide establecerse definitivamente en México tras una peregrinación de veinticinco años. Cfr. Cronología, en *Alfonso Reyes Iconografía*, p.11 ss.

<sup>19</sup> A.R. *Diario*, p.31

<sup>20</sup> *Ibid.*

Los estudiosos de la obra de Reyes han afirmado y confirmado la relación entre *Ifigenia cruel* y la Decena Trágica. Octavio Paz en el ensayo *El jinete del aire*, homenaje póstumo a Alfonso Reyes dice: “Quizá no sea innecesario recordar que este poema es, entre otras muchas cosas, el símbolo de un drama personal y la respuesta que el poeta intentó darle.”<sup>21</sup> Cincuenta años después no deja de ser necesario mencionar la relación del episodio de la muerte del general Reyes en la Decena Trágica y la transformación (no literal) en un texto dramático llamado *Ifigenia cruel*<sup>22</sup>.

Emmanuel Carballo considera que “analizar y juzgar los trabajos y los días de Alfonso Reyes a la luz de esa fecha es una tarea seductora y peligrosa”<sup>23</sup> porque, como todo aquello que se relaciona con la historia personal de cada artista, nunca se podrá tener la certeza absoluta de qué preguntas personales quiso contestar cada autor. Así pues, la altura artística de *Ifigenia cruel* no está dada por los antecedentes personales que por ella circulan, sino por los netamente artísticos, y sin embargo, la vida del autor no puede desligarse de la ficción que plantea. Por ejemplo llega a asegurar, al referirse a la muerte de su padre y lo que eso desencadenó: “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>24</sup>

### *La Decena Trágica*

La relación de acontecimientos que conforman la Decena Trágica son (tomo este resumen del libro *Madero Místico de la libertad*):

Manuel Mondragón parte de Tacubaya el domingo 9 de febrero de 1913 a liberar a Félix Díaz (sobrino de Porfirio Díaz) y después a Tlatelolco a liberar a Bernardo Reyes. Ambos estaban presos por levantarse contra el presidente Madero. Los aspirantes del Colegio Militar, que han tomado Palacio Nacional por orden de los conspiradores, ceden ante la arenga del general de Madero, Lauro Villar. Esto no lo sabe el general Bernardo Reyes, que creyendo franca la

---

<sup>21</sup> Octavio Paz, “El jinete del aire” en *México en la obra de Octavio Paz*, p. 419

<sup>22</sup> En contraste a *Ifigenia cruel* está la obra *El país de la metralla* que resulta ser otra transformación escénica de los hechos de la Decena Trágica, pero a diferencia de *Ifigenia cruel* que establece una metáfora, en *EL país de la metralla* se hace una referencia directa de los acontecimientos.

<sup>23</sup> Emmanuel Carballo, “Alfonso Reyes a la luz de una fecha”, en *Alfonso Reyes, Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, p.23

<sup>24</sup> Alfonso Reyes, *O. C. TXXIV*, p.23



entrada en Palacio Nacional, muere en sus puertas. Villar es herido, y en su lugar Madero le encomienda la Comandancia Militar de la Plaza - ¡oh error!- a Victoriano Huerta. Madero baja a caballo desde el Castillo de Chapultepec, escoltado por cadetes del Colegio Militar. Díaz y Mondragón se apoderan de la Ciudadela, con parque suficiente para resistir largo tiempo. La ciudad vive días de angustia, estruendo y muerte.<sup>25</sup>

La Decena Trágica fue un hecho complejo, urdido por conjuras y traiciones. Victoriano Huerta, desde antes de asumir la Comandancia de la Ciudadela, estaba conjurado con Manuel Mondragón y con Félix Díaz, así que cuando es el encargado de aplacar la rebelión los espectadores de los enfrentamientos en la Ciudadela perciben movimientos extraños desde las dos trincheras “Huerta sacrifica hombres, pero se resiste a tomar la Ciudadela; Díaz y Mondragón sacrifican hombres, pero sus obuses no dañan puntos clave de la plaza”<sup>26</sup>

El día 18 de febrero Madero es apresado junto con el vicepresidente Pino Suárez por Blanquet. Pedro Lascurain, el Ministro de Relaciones Exteriores de Madero, persuade al presidente de renunciar. Lascurain será presidente durante 45 minutos, el tiempo necesario para dimitir a favor de Huerta. Todo bajo un velo hipócrita de legalidad. Madero y Pino Suárez fueron asesinados el 22 de febrero a espaldas de la Penitenciaría en la ciudad de México.

Alfonso Reyes rechaza la oferta de una alta secretaría particular al servicio de Victoriano Huerta y elige el camino del exilio diplomático aceptando el puesto de Segundo Secretario de la Legación de México en París. Permanece en México hasta agosto de 1913. Una vez concluido su trámite de titulación, sale hacia Francia. Había cumplido 24 años, parte del puerto de Veracruz en compañía de su esposa y su hijo de poco menos de un año de edad. El 12 de agosto, a bordo del barco *Espagne* sale de México con rumbo a Saint-Nazaire.

La estancia en París es corta, pues al estallar la Primera Guerra Mundial, el presidente de México Venustiano Carranza ordena el cese del cuerpo diplomático en

---

<sup>25</sup> Enrique Krauze, *Místico de la libertad Francisco I. Madero*, FCE , p.95

<sup>26</sup> Enrique Krauze, *Loc.cit.* p.97

los países en conflicto. Alfonso Reyes se ve en la disyuntiva de quedarse en Europa –en guerra- o regresar a México –en guerra-. La decisión favorece la primera opción. Cruza los Pirineos y se instala con su mujer e hijo en Madrid.

### *La época madrileña*

Alfonso Reyes pasa en París de agosto de 1913 a octubre de 1914, cuando estalla la Primera Guerra Mundial. Se instala en Madrid sin otra forma de sustento que la remuneración del trabajo de su pluma.

En los diez años de la etapa madrileña, Alfonso Reyes escribe principalmente notas periodísticas, críticas y reseñas; pero también encuentra el tiempo para escribir *Visión de Anáhuac* en 1915.

Es una decisión difícil la que tuvo que tomar en 1914. Procura su seguridad y la de su familia al salir de París recién comenzados los bombardeos, pero ¿a dónde ir? ¿Regresar a México o probar fortuna en otro país?

Yo sabía ya, desde que salí de México, que mi situación era precaria, y pronto traté con las casas Ollendorff y Garnier que, en principio, se manifestaron dispuestas a darme trabajo llegado el momento. Pero la guerra cerró las puertas de ambas oficinas editoriales y, a mí también me las cerró. ¿Qué podía yo hacer en París, extranjero de veinticinco años? ¿Podía yo regresar a México para mostrar mi alma por la calle y dar explicaciones sobre lo que he callado más de ocho lustros? Además, ya no tenía recursos para el viaje y, la verdad, quería seguir mi senda propia. “Ya no existen los Pirineos”, me dije, y emprendí ese viaje a España... <sup>27</sup>

Él y su familia pasan muchas dificultades para instalarse en una vivienda apropiada y encontrar una forma de sustento, ya sin la protección de Legaciones o Consulados mexicanos. Los mexicanos avecindados en Madrid como Ángel Zárraga y Jesús T. Acevedo lo ayudan. Detalles de las dificultades y trances se pueden rastrear en el tomo II de las Obras Completas.

---

<sup>27</sup> Alfonso Reyes, Diario 1911- 1924, p.9

No obstante todo se va componiendo poco apoco: Centro de Estudio Históricos, amistad con Américo Castro, Tomás Navarro, Antonio G. Solalinde, don Ramón Menéndez Pidal, quien “lo agregó a su sección de Filología”. Se creó el semanario *España* en donde Martín Luis y Reyes escriben una crónica cinematográfica bajo el seudónimo de *Fósforo*<sup>28</sup>. En junio Reyes continúa solo bajo ese seudónimo en *El Imparcial*. Se funda *El Sol*, en donde Ortega y Gasset le confía la página de los jueves dedicada a “Historia y Geografía”.<sup>29</sup>

A principios de 1919, Francisco A. de Icaza requiere que Alfonso Reyes se integre a la *Comisión Histórica Paso y Troncoso*; así lo hace, y en 1920 sus amigos de la Comisión, pensando que puede tener más oportunidades laborales, le proponen que obtenga la nacionalidad española. Alfonso Reyes, no acepta y argumenta: “Yo no hubiera cambiado por nada mi destino de mexicano...”

El 21 de mayo de 1920, asesinan al presidente Carranza, por ese motivo, hay cambios de nombramientos en la Legación de México en España. Vasconcelos intercede para que se le devuelva a Reyes el cargo de Segundo Secretario, ahora en España, así se hace y el 21 de enero de 1921 es ascendido a Primer Secretario.

En 1922 y 1923, su principal actividad es la diplomática, aún así no deja de escribir y publicar. En ese periodo publica su edición de las *Obras completas de Amado Nervo*, también realiza traducciones, y además escribe: *La saeta*, *Simpatías y diferencias* y *El cazador*. Su amistad con Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez y Díez-Canedo, se estrecha.

---

<sup>28</sup> Cfr. Manuel González Casanova, *El cine que vio fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*

<sup>29</sup> Alfonso Reyes, *Diario 1911- 1924*, p.15

*Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes: Estudio para una puesta en escena y consideraciones relativas.

En 1924, publica *Ifigenia cruel*. En este mismo año se despide de España:

Adiós, amigos y hermanos míos que durante diez años me disteis arrimo y compañía.

Viviréis en mi gratitud mientras yo viva. Adiós, España muy mía. Pronto hará once años que me alejé de mi tierra. De allí me llaman ahora, y ya es tiempo de que regrese.<sup>30</sup>

Sale de Madrid la tarde del 17 de abril de 1924.

El aprendizaje y madurez de Alfonso Reyes tras diez años de vivir en España, es evidente. En ese periodo tomó la determinación de ser escritor. Padeció al mismo tiempo que gozó y aprovechó su “exilio” acompañado por mexicanos refugiados en España y tendió fuertes lazos de amistad con españoles que, unos años más tarde, Reyes tendrá la oportunidad de corresponder a esa amistad recibiendo a muchos de ellos como refugiados en la Casa de España en México.

---

<sup>30</sup> Alicia Reyes consigna esta cita en el libro *Genio y Figura de Alfonso Reyes*, p.97, pero no he encontrado la referencia de en qué texto del propio Reyes se encuentra.

## Capítulo II

### *Influencias y fuentes literarias de la obra Ifigenia cruel*

Para fortuna de quienes estudiamos *Ifigenia cruel*, Alfonso Reyes dejó registro la historia de sus libros. En varios tomos de sus *Obras Completas* encontré datos implícitos y explícitos de las fuentes literarias y filosóficas en las que se apoyó para escribir. En específico las fuentes que sirvieron de modelo y punto de partida para *Ifigenia cruel*, las divido en tres categorías: las fuentes de la tradición clásica griega,<sup>31</sup> las de la tradición española y los acontecimientos históricos de México.

#### *El Mito*

Ahora me detengo un momento, para señalar la idea que Alfonso Reyes tenía sobre la fuerza de la repetición de los mitos. El mito, cada vez que se cuenta, se hace de una manera distinta, el mismo Reyes sugiere tener cuidado de no caer en la trampa de establecer una versión “auténtica” del mito y calificar de falsas a las versiones diferentes.

Nada más falso y engañoso que esos compendios de mitología donde todo parece fijo y sistemático. Los mitos se presentan siempre en formas distintas y hasta incoherentes. Mudan con los tiempos y los lugares. Los griegos, decía Pausanias<sup>32</sup>, nunca se han puesto de acuerdo sobre un solo mito. Para estudiar pues las transformaciones, variantes y posible sentido de una fábula hay que comenzar por referirse a una versión popular, al tipo más general o difundido, y luego proceder por retoques sucesivos, a riesgo de transformar la figura primeramente propuesta, como se transformaba a ojos del atónito Polonio, la nube de Hamlet. Este principio de variabilidad lo mismo gobierna las

---

<sup>31</sup> Dentro de la tradición clásica griega incluyo las transformaciones del mito de Ifigenia no sólo por Eurípides sino también por Racine (Francia s. XVII) y Goethe (Alemania s. XVIII)

<sup>32</sup> Pausanias fue un viajero, geógrafo e historiador griego del siglo II. Escribió una obra importante, la *Descripción de Grecia* (Ἑλλάδος περιήγησις), que da una información muy detallada sobre los monumentos artísticos y algunas de los mitos relacionadas con ellos. Ver. Pausanias, *Descripción de Grecia*, introducción general de F. Javier Gómez Espelósín ; traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid : Gredos, 2002

*Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes: Estudio para una puesta en escena y consideraciones relativas.

‘biografías’ de las deidades que las sagas heroicas, ya tengan algún sentido religioso o sean meramente imaginativas.”<sup>33</sup>

En la vida de la Ifigenia mítica distingo dos episodios principales. En primer lugar, su sacrificio, en la Isla de Áulide para la diosa Artemisa, para permitir la partida de los barcos griegos a Troya; y el segundo episodio, el encuentro de los hermanos Ifigenia y Orestes en la Isla de Táuride, donde Ifigenia, rescatada por Artemisa en el momento del sacrificio, es ahora sacerdotisa-sacrificadora del culto a la diosa.

El mito de Ifigenia no fue relatado por Homero<sup>34</sup>. En cambio Hesíodo<sup>35</sup>, en las *Epopéyas Cíclicas*<sup>36</sup>, y en el *Catálogo de las Mujeres*, sí consigna a Ifigenia. La narración del mito de Ifigenia permanece hasta nuestros días, principalmente por la transformación en obras de teatro por Eurípides.

En la tradición de las tribus que precedieron a la cultura griega se mezclan las imágenes e historias de la diosa virgen Artemisa e Ifigenia, ésta última princesa de Argos primero y luego sacerdotisa del culto a Artemisa. El origen de la diosa Artemisa corresponde a una divinidad liria<sup>37</sup> que los dorios introdujeron en Grecia y que se extendió a partir de entonces asimilándose nombres y atributos de divinidades parecidas. Principalmente su carácter de diosa de la cacería hizo que se identificara con la Taurópolis Tracia en cuyo culto hubo sacrificios sangrientos, y por un fenómeno

---

<sup>33</sup> Reyes, Alfonso, “Mitología Griega: Los Héroes”, *Obras Completas*, Tomo XVII, FCE, 1965, p.222

<sup>34</sup> En la *Iliada*, Homero relata el pasaje donde Agamenón, para contentar a Aquiles, le ofrece, en Troya, cualquiera de sus tres hijas en matrimonio: Crisótemis, Laódice e Ifianasa. Si Ifianasa es Ifigenia, en la versión de Homero ella vive cuando los griegos ya han alcanzado Troya. Pierre Grimal en la definición de Ifianasa menciona que comenzaron por ser dos personajes distintos pero acabaron por confundirse.

<sup>35</sup> La influencia de Hesíodo es muy reconocible en otras obras de Alfonso Reyes, para muestra los títulos de *Simpatías y Diferencias* y *Los trabajos y los días*, que son tomados de textos del mismo Hesíodo.

<sup>36</sup> “La *Iliada* y la *Odisea* vinieron a ser núcleos en torno a los cuales otros poetas épicos acumularon la riqueza legendaria que Grecia heredó del pasado heroico. Las hazañas y los héroes que no figuran en los poemas homéricos proporcionaron asunto a los poemas cíclicos, que así se los llama colectivamente. Las epopeyas que estos poetas compusieron se han perdido en buena parte, quedan sólo fragmentos. Lo que les faltaba en inspiración han tratado de compensarlo en buena información y en pulcritud narrativa, y ellos dieron muchos temas aprovechables a la literatura y a las artes posteriores. Estos Poemas Cíclicos han quedado así incorporados como auxiliares de la tradición homérica y han ensanchado el conocimiento de la leyenda o saga troyana.” Alfonso Reyes, *O.C.*, T.XVII, p.128

<sup>37</sup> Cfr. Martín Sánchez Ruipérez, “El nombre de Artemis dorio-lirio: etimología y expansión”, *Rev. Emérita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*, vol. XV, 1947, pp.1-60.

de sincretismo religioso se asignaron también estos sacrificios a Artemisa; Ifigenia sería una de estas víctimas.

El viaje de los griegos a Troya fue interrumpido en Áulide donde se juntaron las flotas, por mareas desfavorables que envió la diosa Artemisa. Esta Diosa estaba indignada contra el general en jefe, Agamenón, porque mató a una cierva dentro de su coto sagrado; pero según otra versión, porque este no cumplía el voto de entregarle a la criatura más bella que hubiera nacido en su reino durante el año, -esta criatura había resultado ser la hija del propio Agamenón- Ifigenia.

Para aplacar la ira de la Diosa, Agamenón acepta sacrificar a Ifigenia, la hace ir de Argos hasta Áulide con pretexto de desposarla con Aquiles, quien ignora el engaño.

Quando se descargó sobre Ifigenia el cuchillo del sacrificio, Artemisa la sustrajo prontamente, puso en su lugar a una cierva, y la transportó milagrosamente hasta un santuario que tenía en Táuride, en el norte del Mar Negro, para que fuera allá su sacerdotisa. Este episodio del mito dio motivo a la tragedia de Eurípides llamada *Ifigenia en Áulide*<sup>38</sup>.

La misión de Ifigenia como sacerdotisa de Artemisa, es dar muerte a cualquier extranjero que profane la isla sagrada de los Tauros y ofrendar a la diosa la sangre de las víctimas. Un día son presos Orestes -hermano de Ifigenia- y Pílates -amigo de Orestes- y llevados ante la sacerdotisa para su sacrificio. A punto de ejecutarse el sacrificio Ifigenia reconoce a su hermano, y ella inventa una escapatoria para los naufragos y para ella misma, robando la estatua de Artemisa y llevándola con ellos. Cuando el rey Toas intenta detenerlos, aparece Atenea que ordena que queden libres y la estatua sea llevada a Atenas. El rey obedece. Para la segunda parte del mito no hay registro en las *Epopéyas Cíclicas*, sólo en la obra de teatro de Eurípides. De ahí la singularidad de esta segunda parte la obra de Eurípides, pues es resultado de su invención.

---

<sup>38</sup> Alfonso Reyes, "Mitología Griega: Los Héroes", *Obras Completas* Tomo XXVII, p.222

Según José Luis Calvo Martínez en la introducción a la obra *Ifigenia entre los Tauros*, explica que "... fundiendo todo ello (el antecedente del culto a Artemisa y los sacrificios humanos) con un inventado viaje de Orestes, perseguido ¡todavía! por las Erinis, compuso Eurípides este drama singular..."<sup>39</sup>

El interés por el drama de Ifigenia a lo largo de la Historia, se demuestra en las múltiples apariciones del nombre de Ifigenia, en estudios de la tragedia como en Aristóteles, en representaciones pictóricas y escultóricas, como el que Ángel Ma. Garibay menciona en la Introducción a *Ifigenia en Táuride*: un famoso cuadro de Timómaco, perdido ahora, pero que mereció elogios de Plinio en su *Historia Natural* y presenta un fragmento:

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>40</sup>

---

<sup>39</sup> Eurípides, Tragedias II, Gredos, p.342

<sup>40</sup> Ángel Ma. Garibay, "Introducción a Ifigenia en Táuride" en Eurípides, *Las diecinueve tragedias*, Porrúa (Sepan cuantos 24) p.287



## *La Poética de Aristóteles como punto de partida*

En el *Comentario a la Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes están consignadas las fuentes literarias, el mismo Reyes califica como sus “grandes modelos”, de los que partió para la composición de su propia versión de Ifigenia.

Desde sus primeros estudios sobre la tragedia en 1908, Reyes toma la *Poética* de Aristóteles, como fuente principal para conocer los elementos específicos de la Tragedia Clásica, no para ceñirse a ellos, sino para identificar el funcionamiento del teatro en el s. V a.C. en Grecia.

En los siguientes fragmentos de la *Breve noticia y Comentario a la Ifigenia*, el autor da muestras del conocimiento de los elementos que refiere Aristóteles en la *Poética*<sup>41</sup>.

El segundo tiempo es un compás de reposo que intenta aliviarnos de las abstracciones del primer tiempo recurriendo a la visualidad y al color, a la descripción en suma, donde aparece el tema del mensajero o narrador, apacible lugar común de la antigua tragedia que puede considerarse como un residuo de la épica transportado al drama<sup>42</sup>

En la *Poética*, Aristóteles define la anagnórisis o reconocimiento<sup>43</sup> de la siguiente manera: “Reconocimiento, como el propio nombre lo indica, comporta un cambio de la ignorancia al saber, que [genera] el amor o el odio de quienes están predeterminados para la felicidad o la desdicha”.<sup>44</sup>

Alfonso Reyes elige emplear el recurso de la anagnórisis en *Ifigenia cruel*, y lo hace potenciando su efecto; en primer lugar extiende el efecto en el personaje de Ifigenia durante tres tiempos de la obra; en cambio en Orestes la anagnórisis tarda

---

<sup>41</sup> No está de más recordar que el texto de *La Poética* es un fragmento de una obra más extensa. Desde la edad media circulan versiones traducidas del árabe. A partir del s. XVIII se pudo leer con más fidelidad. Estudiosos franceses y alemanes, principalmente, la tradujeron, interpretaron y convirtieron en norma. *Cfr.* Introducción de Ángel J. Cappelletti a la *Poética* de Aristóteles.

<sup>42</sup> Alfonso Reyes, *Ifigenia cruel*, *Breve noticia*, en O. C., T.X, p. 314

<sup>43</sup> Cappelletti prefiere traducir el término griego anagnórisis en “reconocimiento”, siguiendo de cerca la estructura semántica del nombre, teniendo en cuenta que la palabra reconocimiento tiene otros significados en español. Véase la nota 181 en *Aristóteles, Poética*, trd. Ángel J. Cappelletti, p. 72.

<sup>44</sup> *Aristóteles, Poética, Op. cit.* p. 12-13

menos. El tránsito de un sentimiento al otro, del amor al odio o viceversa es el que resalta el conflicto y desata la *peripecia*<sup>45</sup>. Así, Orestes, quien consideraba a Ifigenia su enemiga, por la situación contraria en la que se encuentra -cautivo, a punto de ser sacrificado y representante de la civilización griega frente a la barbarie de la isla de Táuride- cambia su sentimiento de odio al de amor al reconocer en ella a su hermana.

De esta manera los parlamentos de la discusión entre Ifigenia y Orestes al principio del Tercer tiempo –del verso 363 al verso 423- llegan a su punto más álgido cuando Ifigenia se prepara a sacrificar a Orestes pero la fuerza de la Diosa no acude a su mano, y contrasta con el siguiente parlamento de Ifigenia:

En vano, por primera vez, aguardo  
que me sacuda en cólera la Diosa.

-Librad al griego; recoged mi manto:  
sobran horas al tiempo.

(vv.424-427)

Aquí aparece el primer ejercicio de la voluntad en Ifigenia en la obra. El sacrificio se suspende por voluntad de Ifigenia, porque algo dentro de ella la frena, por primera vez no es la diosa la que manda e invade con su fuerza a la sacerdotisa. El último parlamento de Ifigenia expresará esta transformación que va de carecer de voluntad hasta ejercerla pronunciando *no quiero*.

Alfonso Reyes define el inicio de la *anagnórisis* en *Ifigenia cruel* así:

En el segundo movimiento (del Tercer tiempo), cuando Ifigenia se apresta a sacrificar a los náufragos, comprendiendo que toda discusión con Orestes es tiempo perdido, comienza la *anagnórisis* o mutuo reconocimiento, otro lugar canónico de la antigua tragedia, en que dos amigos o parientes, largo tiempo alejados uno de otro y que se abordan como extraños, acaban por reconocerse, ya por inferencia o por accidente.”<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Para Aristóteles el mejor reconocimiento es el que se da al mismo tiempo que la *peripecia* (cambio de situación).

<sup>46</sup> Alfonso Reyes, *Op.cit.* p. 314

Reyes es tan consciente del efecto teatral que causa la anagnórisis en el espectador que introduce un elemento de suspenso justo cuando Orestes está a punto de revelar su nombre a Ifigenia<sup>47</sup>. Entra el rey Toas y la anagnórisis espera a que el poderoso hable.

Adviértase que mi anagnórisis o agnición (el reconocimiento entre los dos héroes) cobra así un sentido profundo. En las versiones de la tragedia ateniense, Orestes e Ifigenia saben bien quiénes son, y simplemente se reconocen el uno al otro. En mi interpretación, Ifigenia se ignora, y sólo se identifica a sí misma al tiempo de reconocer a Orestes. La anagnórisis cala hasta otro plano interior, como cuando, en Sófocles, Edipo descubre que él es el matador de su padre y el esposo de su propia madre, condiciones que antes ignoraba.

Considero que la mención de Alfonso Reyes de los elementos que Aristóteles apuntó en la *Poética*, fue para saber cuándo conservaba una de éstas formas -como el Coro o la Anagnórisis- y cuándo no introduciría otros elementos, en una especie de desobediencia de lo que se conoce como “canon aristotélico” (aun cuando Aristóteles nunca pensó en hacer un canon de la tragedia). Es diferente el efecto de desobediencia de las reglas cuando se tiene conciencia de ellas que cuando no se la tiene.

Otra fuente de la Grecia antigua, para la *Ifigenia curel* de Alfonso Reyes, es la *Teogonía* de Hesíodo, Reyes lo menciona en la *Breve noticia*, cuando se refiere al monólogo de Orestes del Quinto tiempo y dice:

En el tiempo quinto, Orestes se dispone a monologar y emprende su discurso. Ante todo, como buen discípulo de la oratoria, pide que lo desaten para acompañar sus palabras con los ademanes adecuados. Comienza entonces una explicación teogónica desde los orígenes de la creación, conforme a mitos mezclados de varias tradiciones, que me fue

---

<sup>47</sup> El personaje de Ifigenia y los espectadores de la obra comparten el no saber el nombre de ella. Es significativo que el nombre Ifigenia aparezca dos veces en los parlamentos de la obra. En los versos 641 y 760. La primera en voz de Orestes, la segunda en Ifigenia.

grato combinar a mi manera, según el ejemplo de Hesíodo; y así se cuenta la maldición de la estirpe a que está sujeta Ifigenia.”<sup>48</sup>

Esta influencia está implícita en la acotación que aparece al lado del parlamento de Orestes mencionado en la cita de arriba. Coincide además con ser el parlamento más largo de la obra, dura 93 versos, del verso 522 al 614. La acotación que aparece al lado de este parlamento dice simplemente *Teogonía*.

### *Las transformaciones escénicas del mito de Ifigenia*

Los autores dramáticos modernos que compusieron obras basadas en el mito de Ifigenia -que Alfonso Reyes menciona en el *Comentario*-, son Racine y Goethe.

Ya en el 1674, el dramaturgo francés Jean Racine toma la primera parte del mito de Ifigenia, para componer su propia versión del sacrificio de Ifigenia en Áulide. La distinción del drama de Racine con la tragedia de Eurípides, radica en que al final, súbitamente los dioses designan al personaje de Erfila como la elegida para el sacrificio y ya no Ifigenia, quien se salva de la muerte.

Poco más de cien años después, en el s. XVIII y en Alemania, Johann Wolfgang von Goethe, escribe una obra de teatro inspirada en la segunda parte del mito *Ifigenia en Táuride* (1787). En esta versión, como en la de Eurípides, la decisión de Ifigenia tras el reconocimiento del hermano es regresar a Argos y cumplir su deber de princesa griega y perpetuar su linaje.

---

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 315

## *Influencias de lengua española*

Aparte de los grandes modelos griegos, francés y alemán, en *Ifigenia cruel* distingo una influencia directa de autores en lengua española, en especial de dramaturgos y poetas del Siglo de Oro como Góngora, Calderón y Ruiz de Alarcón<sup>49</sup>. Alfonso Reyes, conscientemente está tendiendo un puente entre la Tragedia clásica, la Comedia española y su propia experiencia. En la *Breve noticia* lo explica y en el texto de la obra lo implica.

Orestes aparece. Su lamentación –guiño de inteligencia a los usos de la Comedia Española –asume la forma de un casi-soneto<sup>50</sup>.

El soneto es un recurso que abunda en las Comedias del Siglo de Oro Español.

Alfonso Reyes dice que la presentación de Orestes con su lamentación de loco furioso le hace un guiño a la Comedia Española, pero no es el único, yo sugiero las siguientes conexiones:

- 1) La acotación inicial “TARDE. COSTA DE TÁURIDE. CIELO. MAR. PLAYA. BOSQUE. TEMPLO. PLAZA: EMPIEZA LA CIUDAD” es la presentación del espacio donde sucederá la acción. Hago una intuitiva conexión con Góngora. Reyes usa un procedimiento parecido al usado por Góngora en la estrofa IV de la *Fábula de Polifemo y Galatea*<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Con Ruiz de Alarcón lo une un lazo más íntimo al grado de darle el tratamiento de parentesco cariñoso, lo llama “abuelo” en repetidas ocasiones. Alfonso Reyes se reconoce en la experiencia de Alarcón cuando a principios del s. XVII cruzó el Atlántico y quiso “pretender en Corte”, en *Historia documental de mis libros* dice: “He venido a ‘pretender en Corte’, a ver de ganarme la vida, como el abuelo Ruiz de Alarcón” Alfonso Reyes, *Obras Completas*, T. XXIV, p. 168.

<sup>50</sup> Alfonso Reyes, *Breve noticia*, O.C., T. X, p.314

<sup>51</sup> La estrofa dice:

*Donde espumoso el mar siciliano  
el pie argenta de plata al Lilibeo  
(bóveda o de las fraguas de Vulcano,  
o tumba de los huesos de Tifeo),  
pálidas señas cenizoso un llano  
-cuando no del sacrílego deseo-  
del duro oficio da. Allí una alta roca  
mordaza es a una gruta de su boca.*

Primero llegamos por el MAR, a la COSTA DE SICILIA, luego al PIE DEL VOLCÁN, con un rápido vistazo a UN LLANO y a una altura considerable UNA GRUTA. Una descripción que desde el punto de vista del siglo XXI resulta reconocible bajo el término “cinematográfico”.

La obra comienza con Ifigenia frente a los espectadores. La mención del mar, el templo, y el bosque está en el verso 13 que dice: entre *un bosque, un templo y el mar*, es decir que el templo de Artemisa donde se encuentra, está en un lugar intermedio entre estos espacios. El personaje de Orestes es el que entra al espacio en el orden que describe la acotación, él llega desde el mar.

- 2) En la lamentación inicial de Ifigenia encuentro concordancia con la lamentación inicial de Segismundo. El “Ay de mí, que nazco sin madre” de Ifigenia con el “¡Ay mísero de mí! ¡Y ay infelice!”. Que coincide en los dos con la desconexión de la conciencia de su origen. Así como las siete décimas que siguen en el monólogo de Segismundo, modeladas en el silogismo aristotélico, hablan de la libertad. Para Octavio Paz, la libertad es el tema central de *Ifigenia cruel*. A las siete décimas de Segismundo se corresponden las siete estrofas más un pareado de Ifigenia, que suman treinta y tres versos. También la primera pregunta de Segismundo en este parlamento: “¿No nacieron los demás?” y la enumeración de la libertad que gozan el ave, el bruto, el pez y el arroyo y él no, se corresponde con los versos 5 a 8: “Otros, como senda animada,/ caminan de la madre hasta el hijo,/ y yo no –suspensa del aire –, /grito que nadie lanzó”; y también del verso 51 al 65, donde enumera lo que “otros” hacen y ella no:

Otros se juntan en fáciles corros  
apurando mieles del trato:  
yo no, que si intento acercarme,  
huyo, de mí misma asustada,  
como si otro por mi voz hablara.

Otros prenden labios a labios  
y promesas se ofrecen con los ojos,  
gozando en conciliarse voluntades:  
yo no, que amanezco cada día  
al tronco de mí misma atada.

Otros, en figuras de baile  
alternan amigos y familias,  
contrastando los suyos con los pasos de otros:  
y yo no, que caigo cada noche  
en mi regazo propio.

(vv. 51-65)

- 3) También es un guiño a Calderón de la Barca el pasaje más largo de la obra: la descripción genealógica del panteón griego al inicio del quinto tiempo: la Teogonía que relata Orestes. En la comedia *La vida es sueño*, cada vez que un personaje (Basilio y Rosaura principalmente) cuentan su historia se remontan a un pasado remoto: el pasado mitológico. Aquí el parlamento de Orestes mide noventa y tres versos, que proporcionalmente corresponde una cuarta parte de la duración del quinto tiempo.
- 4) Otro recurso característico en la Comedia española es la polimetría, es decir los versos que componen la obra son de diversas medidas. En *Ifigenia cruel* Alfonso Reyes experimenta con versos polimétricos y se aventura a hacer experimentos como el soneto polimétrico y a emplear metros poco empleado como son los versos de 9, 12 y 13 sílabas.

Como se dijo en el capítulo anterior, el estudio de Grecia, sus mitos y su literatura, cobró una gran importancia en el desarrollo intelectual del joven Alfonso Reyes. Entre sus primeros estudios escribe en 1908, a los 19 años, *Las tres Electras del teatro ateniense*, donde plantea su visión sobre la tragedia y el teatro griego. Esta base no se modificará, como lo afirma en 1955 al comenzar la revisión del primer tomo de sus obras completas:

En cuanto al contenido del libro, varias veces he declarado que yo suscribiría todas las opiniones allí expuestas, o “prácticamente todas” como suele decirse. Hay conceptos, temas de *Cuestiones estéticas* derramados por todas mis obras posteriores: ya las consideraciones sobre la tragedia griega y su coro, que reaparecen en el Comentario de la *Ifigenia cruel*; ya algunas observaciones sobre Góngora, Goethe, o bien Mallarmé, a las que he debido volver más tarde, sólo en un caso para rectificarme apenas. Mis aficiones, mis puntos de vista, son los mismos”<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> A.R., Noticia, en O.C., T. I, p.10

*Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes: Estudio para una puesta en escena y consideraciones relativas.

Compilados bajo el nombre de *Cuestiones Estéticas*, los ensayos sobre el teatro, la literatura mexicana y europea y algunas páginas sueltas, formarán la primera impresión teórica de la estética en Alfonso Reyes. Esto es, los medios para sustentar teóricamente su producción crítica y literaria de los siguientes años.

La escritura de *Ifigenia cruel* responde a una necesidad de expresión del espíritu del escritor, y a la vez representa un gran experimento literario. Resulta un ensayo –una tentativa– del género dramático, que Alfonso Reyes frecuentará solo en contadas ocasiones a lo largo de su extensa obra. *Ifigenia cruel* también representa el reconocimiento del autor de su herencia de hombre occidental, hispanohablante y por lo tanto heredero de la riqueza de la lengua Española, detonada en la producción literaria del Siglo de Oro. Alfonso Reyes no es indiferente a ello. Sabe su responsabilidad como hablante y escritor en lengua Española.

En 1924 sabe que tendrá que dejar España muy pronto y regresar a México e *Ifigenia* brota como un puente que recuerda y transforma el momento de la crisis ante la muerte del general Bernardo Reyes, la propuesta del usurpador Victoriano Huerta y el inicio del exilio.



## Capítulo III

### *La obra en escena: Análisis*

#### *Análisis de la Estructura*

Vista desde un panorama general *Ifigenia cruel* resulta una obra equivalente a las versiones que la inspiraron. Escrita en verso – como los dramas de Eurípides, Racine y Goethe-, Reyes desarrolló la segunda parte del mito, la que sucede en la isla de Táuride, como Eurípides y Goethe.

Pero, ¿en qué se distingue *Ifigenia cruel*, de otras versiones? A continuación daré cuenta de las características de la estructura dramática de *Ifigenia cruel*.

#### *Argumento de la obra:*

<b>Tiempo</b>	<b>Acción</b>
<b>I</b>	Ifigenia es la sacerdotisa del templo dedicado a Artemisa (culto bárbaro) en la isla de Táuride. Su deber es llevar a cabo los sacrificios humanos en ofrenda a la Diosa. Las víctimas de estos sacrificios son los náufragos que profanan la isla. Ifigenia no tiene memoria de su pasado y desearía tener una historia que contar y compartir con las mujeres de Táuride (el Coro). A su vez las mujeres de Táuride ven a Ifigenia con “cierto pavor religioso”, desearían consolarla y convivir con ella, pero Ifigenia no deja que nadie se le acerque. En este primer tiempo de la obra el espectador presencia un diálogo muy peculiar entre Ifigenia y el Coro, un diálogo donde sólo un par de veces el interlocutor es el otro personaje presente en la escena.
<b>II</b>	Llega el mensajero que trae la noticia de que los pastores han capturado a dos náufragos helenos y se apresuran a llevarlos a la presencia de la sacerdotisa para que el rito del sacrificio se cumpla.
<b>III</b>	Llegan los pastores con Pílates y Orestes, éste último aparece atado, golpeado y delirante. Entonces Ifigenia entabla un diálogo con él, donde Ifigenia es contrincante a las ideas de la civilización griega. No hay acuerdo posible entre estas visiones. Cuando Ifigenia va a asestar el golpe del cuchillo contra Orestes, la fuerza que le infunde la Diosa no aparece. La sacerdotisa decide postergar el sacrificio. En un momento de cordura, Orestes siente una extraña atracción hacia Ifigenia, intuye que hay algo familiar en ella. Le dice a su amigo Pílates

	<p>“Siento el indeciso vaho de los dioses.”</p> <p>Comienza la anagnórisis, y se manifiesta en la reacción de la sensibilidad en Orestes e Ifigenia. Ella intuye que la respuesta a la pregunta de quién es ella está cerca se siente aterrorizada por la cercanía de la verdad y manda callar a Orestes. En ese momento ella reconoce un lunar en el cuello de Orestes similar a uno que tiene ella<sup>53</sup>.</p>
<b>IV</b>	<p>Llega el Rey Toas, soberano de la isla, pregunta por qué no se han efectuado los sacrificios. Ifigenia le responde que la Diosa no lo ha querido y que los cautivos saben cuál es el nombre que Ifigenia ha perdido. El rey Toas insiste en la ley que obliga a sacrificar a todo aquél que profane la isla. Ifigenia se opone porque quiere escuchar lo que los náufragos tienen que decir. Toas ordena que hablen.</p>
<b>V</b>	<p>Orestes va con cuidado para despertar sutilmente la memoria de ella. Comienza su relato de la Teogonía desde Urano y Gea, enumera los crímenes de Cronos, Layo, Edipo, Tántalo, Tiestes, Atreo, Agamenón y Clitemnestra. Ella reacciona a las menciones de éstos nombres. El relato que inició Orestes, ella lo completa: el episodio de las naves detenidas en Áulide por la voluntad de la diosa Artemisa, el engaño de la promesa de boda de Ifigenia con Aquiles, el desengaño, la imploración a Agamenón, el reclamo de Clitemnestra y el sacrificio.</p> <p>El deseo de Orestes es que Ifigenia regrese a Micenas para que viva en su casa como lo que es, una princesa, se case y tenga descendencia para perpetuar el linaje. Ifigenia, consciente de lo que implica la acción de darle continuidad a un linaje violento y sanguinario, se niega a regresar a la casa familiar y decide quedarse en Táuride.</p> <p>El rey Toas, conmovido por lo que acaba de presenciar, apoya la decisión de Ifigenia, ordena a los náufragos que se marchen de la isla, salen todos de escena dejando al Coro solo.</p>

La obra está escrita en versos de metros irregulares, sumando un total de ochocientos setenta y cinco, es relativamente breve, así lo quiso Alfonso Reyes que declara en el Comentario: “Y nos sedujo la idea de tratar el asunto con cierta escasez verbal y en un solo estilo de metáforas<sup>54</sup>”. El autor decidió componerla en un lenguaje áspero, en concordancia con la protagonista: “Opté por estrangular, dentro de mí

<sup>53</sup> El recurso del reconocimeinto por medio de un lunar lo encontramos en las obras de los latinos Séneca, Terencio y Plauto. Luego pasa a la tradición del Siglo de Oro por ejemplo en la Comedia Religiosa *La devoción de la Cruz* de Calderón de la Barca.

<sup>54</sup> Alfonso Reyes, *Comentario a la Ifigenia cruel*, p.359

propio, al discípulo del Modernismo. Suprimí todo lo cantarino y lo melodioso; resequé mis frases, y despulí la piedra. Nadie podrá decir que engaño”<sup>55</sup>

Está dividida en cinco secciones que el autor llama *Tiempos*. Los tiempos segundo, tercero y cuarto están delimitados por la entrada de uno o varios personajes, no así los tiempos primero y quinto.

En el primer tiempo están en escena Ifigenia y el Coro. En el quinto están todos los personajes: Ifigenia, el Coro, El Rey Toas, Orestes, Pílates, Séquito y Hombres de la isla. A continuación presento un cuadro donde resumo los cambios de tiempo y las entradas de personajes:

<b>Tiempo</b>	<b>Entrada de personaje</b>	<b>En escena</b>
I		Ifigenia y el Coro <sup>56</sup>
II	Entra el Pastor que trae la noticia de los náufragos.	Ifigenia, el Coro y el Pastor (mensajero)
III	Entran Hombres con Pílates y Orestes presos	Ifigenia, el Coro, el Pastor (mensajero), Hombres de la isla, Pílates y Orestes
IV	Entra el Rey Toas y Séquito	Ifigenia, el Coro, el Pastor (mensajero), Hombres de la isla, Pílates, Orestes, el Rey Toas y Séquito. Aunque están en escena más de 8 personajes, sólo Ifigenia y El Rey Toas tienen parlamento en este tiempo.
V		Ifigenia, el Coro, el Pastor (mensajero), Hombres de la isla, Pílates, Orestes, el Rey Toas y Séquito

El tiempo Cuarto funciona como un aparte, pues es un diálogo entre Ifigenia y el Rey Toas aunque todos los demás personajes se encuentren en escena. Es un tiempo que se caracteriza por ser el más breve, lo componen tan sólo treinta versos. El diálogo está compuesto por parlamentos cortos, hay parlamentos de mitad de verso, e inclusive de un tercio de verso -el verso 521 está dividido en tres parlamentos-:

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Aquí caben varias posibilidades de entrada de los personajes a escena y el orden, en que lo hacen: ¿Ifigenia y el Coro ya están en escena o entran a escena? ¿Cuándo lo hacen? ¿A vistas o no del público? O si ¿Ifigenia está en escena y luego entra el Coro? O al revés. Estas preguntas tienen resolución escénica y válida solamente para el momento en que se exploren estas preguntas, pues cada puesta en escena definirá sus códigos de representación según su circunstancia y la lectura e interpretación que en ese momento.

TOAS ¿Qué pretendes?

IFIGENIA Que hablen.

TOAS Hablad, hombres oscuros.

Este último parlamento del Rey Toas es un mandato, y da pie a Orestes y a que inicie del Quinto tiempo.

### *Los límites: línea inicial – línea final*

El primer parlamento de la obra está asignado al personaje de Ifigenia, dura treinta y tres versos, comienza con la exclamación Ay:

IFIGENIA

*Que ha perdido la memoria de su vida anterior:*

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

Otros, como senda animada,  
caminan de la madre hasta el hijo,  
y yo no –suspensa del aire –,  
grito que nadie lanzó.

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

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

-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 empellones de mi sangre.

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

Tu voluntad hormigueaba  
desde mi cabeza hasta el seno,  
y colmándome del todo el pecho,  
se derramaba por mis brazos.

Nacía entre mi mano el cuchillo,  
y ya soy tu carnicera, oh Diosa.

(vv. 1- 33)

El último parlamento de la obra está asignado al Coro, dura cuatro versos, está entre signos de admiración:

CORO

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

(vv. 872-875)

En el primer parlamento de la obra habla Ifigenia que es una voz individual, el último lo dice la voz colectiva del Coro. Al principio Ifigenia no tiene palabras para expresar su confusión de amnésica y comienza la obra con una exclamación, una energía que no alcanzó a convertirse en palabra. El último parlamento también inicia con una exclamación: “Oh”, pero termina con una afirmación rotunda: “los hombres se libran de ellas”, ellas son las estrellas que representan el destino de los personajes. Ifigenia se libró del destino para elegir el propio e individual.

Confronté los versos primero y último de toda la obra y noté la coincidencia de que ambos versos tiene una duración de nueve sílabas cada uno, son enesílabos.

Verso	Personaje	Verso	No. de Sílabas
1	Ifigenia	Ay, de mi que nazco sin madre	9
875	Coro	que los hombres se libran de ellas!	9

El número nueve parecería una mera coincidencia, pero en el idioma español los versos enneasílabos no son comunes y se requiere de un gran cálculo para construirlos. Además el número nueve es un número que Alfonso Reyes exalta por la relación de la fecha 9 de febrero de 1913, que es el día de la muerte del General Bernardo Reyes, su padre, en el inicio de la Decena Trágica<sup>57</sup>.

### *La importancia del enneasílabo*

Paso ahora a aclarar puntos técnicos sobre los versos de nueve sílabas. Para una revisión histórica y crítica sobre el enneasílabo, véase el artículo de Gabriel Zaid titulado *Nueve sílabas*<sup>58</sup>. De dicho artículo retomo las siguientes apreciaciones sobre este metro:

El enneasílabo es un verso poco común en el idioma español, aunque su presencia en la literatura se remonta a la relación cultural árabe-española a partir de la invasión musulmana a la península Ibérica desde el siglo VII.

La naturalidad de los versos de ocho sílabas se vuelve aspereza al oído español en los versos de nueve sílabas. Algunos metros prosperan con mayor facilidad en unas lenguas, por características propias de cada una de estas. Gabriel Zaid explica algunas de las características del español que propician que el metro octosílabo sea natural:

Quizá la sintaxis y el vocabulario de la lengua española (la construcción con artículos, la forma de los plurales, la conjugación, la abundancia de palabras de dos y tres sílabas con acento en la penúltima) favorecen la unidad melódica de ocho sílabas. (...) Hay una dificultad inherente a ciertos metros, como el de nueve sílabas, que parece natural en francés, pero no en español. Hasta el

---

<sup>57</sup> La fecha 9 de febrero de 1913 obsesionó a Alfonso Reyes. Escribió un soneto, poemas, ensayos, relatos, parte de sus libros de memorias están dedicados a esa fecha y al acontecimiento de la muerte del general Reyes. Véase el estudio *Alfonso Reyes y los hados de febrero* de Rogelio Arenas Monreal. En él Arenas Monreal conecta mediante la fecha 9 de febrero el poema *Villa de Unión, La Oración 9 de febrero, Ifigenia cruel*, un texto inédito.

<sup>58</sup> Gabriel Zaid, "Nueve Sílabas" en *Letras Libres* Noviembre 2008

ejemplo más conocido, la “Canción de otoño en primavera” de Rubén Darío, tiene música arisca: Juventud, divino tesoro,/ ¡ya te vas para no volver!/ Cuando quiero llorar, no lloro,/ y a veces lloro sin querer.<sup>59</sup>

López Velarde es un poeta que usa frecuentemente el eneasílabo también<sup>60</sup>.

Pedro Henríquez Ureña (en su *Antología de la versificación rítmica* y en sus *Estudios de versificación española*) mostró cómo la presencia de un solo “eneasílabo, predominando, da carácter al ritmo. Un solo verso de nueve sílabas basta para imprimir aire a un grupo” de distintos metros. De aquí deduzco que la intención de Alfonso Reyes de comenzar la obra y terminarla con un verso eneasílabo es deliberada, y funciona como un acento, una llamada de atención al oído del espectador.

De hecho, “el eneasílabo no existe entonces como tipo métrico aceptado en la versificación regular”; existe “aliado a la versificación irregular”. Es el condimento que vuelve sabrosa una ensalada de metros.<sup>61</sup>

Una particularidad de los eneasílabos al inicio y al final de *Ifigenia cruel* es que no son agudos, terminan en palabra grave<sup>62</sup>. Son nueve sílabas gráficas y nueve sílabas rítmicas. Y si se intenta dividirlos en dos, los versos presentan una cohesión particular. En cuanto a formar una torre de eneasílabos Gabriel Zaid expresa:

Un eneasílabo intercalado rompe, disloca y aviva el ritmo de una estrofa, como señaló Henríquez Ureña. Pero una serie de eneasílabos, difícilmente sale bien. No se prestan para combinar palabras en una secuencia significativa y

---

<sup>59</sup> Zaid, *loc. cit.* p.25

<sup>60</sup> Es bien sabida la poca simpatía que Alfonso Reyes mostraba hacia López Velarde. Algunos críticos llegan a calificar, la actitud de Reyes hacia López Velarde como desdén. Cfr. Carlos Monsiváis, *Escribir por ejemplo...;* Adolfo Castañón *México en la obra de Alfonso Reyes*, Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Con frecuencia los eneasílabos son agudos (terminan en sílaba acentuada). Ortográficamente, el verso tiene ocho sílabas, pero en el oído suenan nueve. La obra *Ifigenia cruel* inicia y termina con eneasílabos de acentuación grave. Cada uno de estos versos termina en palabra grave, el número de sílabas, ortográficamente y rítmicamente es de nueve.

cadenciosa de cierta extensión, como es normal en los versos de ocho y once sílabas.<sup>63</sup>

### *La estructura en cinco tiempos*

De los cinco tiempos que conforman la obra, el Quinto es el más extenso, con trescientos cincuenta y cuatro versos, edificados en cuarenta y un parlamentos. Dentro de este tiempo encontramos el parlamento más extenso de toda la obra asignado al personaje de Orestes: noventa y tres versos en total (del v<sup>64</sup>. 522 al v. 614).

El tiempo más breve es el Cuarto con tan sólo treinta versos en once parlamentos. La relación entre número de versos y número de parlamentos indica un diálogo muy enérgico, lo que provoca que el espectador experimente un efecto dinámico.

#### *Número de versos por tiempo*

Primer Tiempo	v.1 al v. 252	Pág. 317- 325	No. de versos <b>252</b>	9 parlamentos
Segundo Tiempo	v. 253 al v. 345	Pág. 326-329	No. de versos <b>93</b>	8 parlamentos
Tercer Tiempo	v. 346 al v. 491	Pág. 329-334	No. de versos <b>146</b>	9 parlamentos
Cuarto Tiempo	v. 492 al v. 521	Pág. 334-336	No. de versos <b>30</b>	11 parlamentos
Quinto Tiempo	v. 522 al v. 875	Pág. 336-350	No. de versos <b>354</b>	41 parlamentos

---

<sup>63</sup> Zaid, p. 26

<sup>64</sup> La abreviatura v. expresa *verso*. Y la abreviatura vv. quiere decir *versos*.



## Análisis de Contenido

### El pronombre yo

El pronombre *yo* aparece veintinueve veces a lo largo de la obra. Veinticinco de estas menciones están en los parlamentos del personaje Ifigenia.

A continuación presento una tabla donde comparo el número de veces que aparecen en la obra otros pronombres.

Pronombre	No. de veces que aparece en la obra	Personaje al que están asignados.
Yo	29	Ifigenia: 25 Orestes: 3 Coro: 1
Tú	14	Ifigenia 7 Coro 4 Orestes 3 Toas 1
Él	1	Pastor
Ella	4	Coro 2 Ifigenia 2
Nosotras	2	Coro 2
Vosotras	1	Ifigenia 1
Ustedes	0	-
Ellos	0	-
Ellas	2	Orestes 1 Coro1

En contraste a la abundancia de apariciones del pronombre *yo* el nombre de Ifigenia solamente aparece dos veces en voz de los personajes. En los versos:

Verso 641    Ya los oráculos/        designan a Ifigenia.

Verso 760    ¿quieres que lllore ahora la muerte de Ifigenia?

Versos de Ifigenia que incluyen el pronombre yo:

1	v.7	y yo no –suspensa del aire
2	v.14	Yo estaba por los pies de la Diosa
3	v.53	yo no, que si intento acercarme
4	v.59	yo no, que amanezco cada día
5	v.64	y yo no, que caigo cada noche
6	v.97	Pero yo sólo suelto de mí espanto y cólera.
7	v.101	redes me tiendo en que yo misma caigo
8	v.102	siendo yo, soy la otra...
9	v.110	y toda yo como pulpo que se agarra
10	v.147	unas tonadas en que yo sorprendo
11	v.156	entonces yo adivino que andáis errando lejos
12	v.248	y donde tuve yo cuna y regazo
13	v.461	donde yo golpeo sin respiración
14	v.465	ella me implica toda; yo crecí de sus plantas
15	v.478	saber –oh cobarde seno- quién soy yo
16	v.622	y gime, sin que yo lo entienda todavía
17	v.659	tengo piedad yo misma de mis labios
18	v.681	¿no me estaba yo bien, guijarro de esta roca
19	v.686	a la ribera en que estaba yo perdida?
20	v.710	yo, y los presentes de mi boda
21	v.719	yo, corazón nupcial, fiesta hacía de todo
22	v.768	y yo la seguiré, sin soltar sus vestidos,
23	v.776	-“Yo la primera te he llamado padre
24	v.779	y yo soñaba en acogerte, anciano
25	v.784	Mas yo no debo amar demasiado la vida

Esta cuenta es reveladora de que, consciente o inconsciente mente, el autor busca contrastar al individuo frente a la colectividad, el yo de Ifigenia, frente al *nosotros* o *ustedes* del Coro.

## *El cuchillo dentro y fuera de escena*

### **El cuchillo de Ifigenia**

En la obra *Ifigenia cruel*, la protagonista tiene un cuchillo sagrado para matar las víctimas que se ofrendarán a Artemisa. Este cuchillo se presenta inclusive como una parte del cuerpo de Ifigenia: “Nacía entre mi mano el cuchillo”.

En escena, a diferencia del texto escrito, el cuchillo aparece todo el tiempo pues es un elemento que distingue a Ifigenia de todos los demás personajes, nadie más trae cuchillo. En el texto de la obra aparece cuatro veces la palabra cuchillo, dos de esas ocasiones se refieren al cuchillo de Ifigenia, una vez al cuchillo de Orestes que usó contra Clitemnestra y Egisto al vengar la muerte de su padre, y se menciona otro cuchillo consagrado, el del adivino Calcas, que descargó la fuerza de éste sobre el cuerpo de Ifigenia en la isla de Áulide.

Presentación del cuchillo de Ifigenia en escena:

Tu voluntad hormigueaba  
desde mi cabeza hasta el seno,  
y colmándome del todo el pecho,  
se derramaba por mis brazos.

Nacía entre mi mano **el cuchillo**,  
y ya soy tu carnicera, oh Diosa.

(vv. 28-33)

Ifigenia sabe que no es su voluntad la que actúa en los sacrificios:

Pero al furor sucede un éxtasis severo.  
Mis brazos quieren tajos rectos de hacha,  
y los ojos se me inundan de luz.  
Alguien se asoma al mundo por mi alma;  
alguien husmea el triunfo por mis poros;  
alguien me alarga el brazo hasta **el cuchillo**;  
alguien me exprime, me exprime el corazón.

(vv. 122-127)

Cuando Ifigenia está a punto de descargar el cuchillo en el cuerpo de su hermano Orestes, hay un gran momento de suspenso en la escena.

Ifigenia dice:

En vano, por primera vez, aguardo  
que me sacuda en cólera la Diosa.

(vv. 424-425)

Y como la fuerza de la Diosa no llega, dice:

-Librad al griego; recoged mi manto:  
sobran horas al tiempo.

(vv. 426-427)

### **El cuchillo de Orestes**

Orestes también menciona un cuchillo, es el instrumento con el que ejecutará la venganza sobre Clitemnestra y Egisto. Orestes cree que nadie le enseñó a usar el cuchillo y que la condición de desterrado fomentó que él fuera hábil para matar. En la obra cuenta:

No fue ciega la ira que me devolvió a Micenas,  
incubando en el monte mis furores de niño;  
nodriza ruda me criaba para el cuchillo,  
y soy dardo de mano derecha.

(vv. 436-439)

La diferencia entre su cuchillo y el de Ifigenia, es que el de Orestes no está consagrado a ninguna divinidad y por lo tanto tiene el propósito de derramar la sangre por venganza.

## El cuchillo de Calcas

El otro cuchillo que aparece en la obra es el del adivino Calcas, aparece en relato; éste recibió el mensaje del oráculo de que, Artemisa no dejaría zarpar a las naves griegas hasta que se sacrificara a Ifigenia. Él también fue el encargado de inmolarla.

ORESTES

Sujetadla y que beba la razón  
hasta lo más recio de su huesos.  
Hínchate de recuerdos,  
óyelo todo: En Áulide fuiste sacrificada;  
pero Artemisa te robó a su templo  
a la hora en que Calcas descargaba **el cuchillo**,  
y cayó en tu lugar, forjada de tu miedo,  
cierva temblona que mugió con muerte.

(vv. 666-673)

El esfuerzo de Orestes surte efecto, pues ella recuerda el episodio de su sacrificio y contará cien versos adelante la misma escena en que Calcas descarga el cuchillo, pero ella desde la piedra del sacrificio no ve el cuchillo de la misma forma como lo vieron los presentes al sacrificio, ella solo vio que Calcas “alzó la mano”, ya no vio cuando cayó “el golpe”. Ifigenia tiene en su experiencia de sacrificadora, la percepción de que el cuchillo sagrado y la mano de la sacerdotisa son una unidad inseparable por eso cuando cuenta su versión del asunto dice:

Mas yo no debo amar demasiado la vida.  
-¡Dispón, oh Calcas, de mi ración de sangre!”

Y desvié los ojos  
del bulto convulsivo de mi madre.  
Calcas alzó la mano: ¿se oyó el golpe?

(vv. 784-788)

### *Función y sentido de la sangre en escena*

La obra aporta muchos elementos para construir una argumentación sobre la importancia de la sangre. En la definición de la palabra sangre, encontramos tres sentidos: 1.- Líquido que circula por las venas y las arterias de los animales; 2.- Linaje o parentesco y 3.- Carácter o condición de una persona. Las tres acepciones se presentan en el texto de la obra; la palabra sangre aparece diez veces. La mitad de esas menciones se encuentran en parlamentos de Orestes, mientras que Ifigenia tiene tres veces esa palabra en sus parlamentos y el Pastor en su narración del cautiverio de los náufragos, sólo dos. Es significativo que Orestes tenga la mayor cantidad de menciones de la palabra sangre, es a él a quién le toca narrar los hechos violentos de la genealogía de los dioses y de su propia familia.

En el primer sentido de la definición de sangre como líquido que circula por venas y arterias, encontramos que aparece en la obra en los versos:

**v.23 Dice Ifigenia:** “los empujones de mi *sangre*”

**v.327 Pastor:** “oh baño ensangrentado en sangre del esposo”

**v.546 Orestes:** “la sangre del padre loco fecunda todavía el suelo”

En éste último verso, en el 546, Orestes habla sobre el asesinato de Urano por Cronos, la sangre de los dioses fecundan la tierra. La sangre derramada de los mortales provoca esterilidad y aridez. El responsable de la maldición de la estirpe a la que pertenece Ifigenia es Tántalo, quién es castigado por derramar la sangre de su hijo Pélope. Ifigenia consiente de la herencia dirá al final de la obra: “¿Para que siga hirviendo en mis entrañas/ la culpa de Micenas, y mi leche/ críe dragones y amamante incestos;/ y salgan maldiciones de mi techo/ reseca los campos de labranza,/ y a mi paso la peste se difunda,/ mueran los toros y se esconda la luna?/ ¿En busca mía, para que conciba/ nuevos horrores mi carne enemiga?/ ¿Para que aborten las madres a mi paso,/ y para que, al olor de la nieta de Tántalo,/ los frutos y las aguas huyan de mi contagio?”

Otras menciones de la palabra sangre como líquido:

**v.603 Orestes:** “sorbiendo en sus pezones fango de leche y *sangre*.”

Orestes narra el sueño profético de Clitemnestra sobre el regreso de su hijo.

**v.638 Orestes:** “la *sangre* de una virgen Artemisa reclama”

**v.785 Ifigenia:** “¡Dispón, oh Calcas, de mi ración de *sangre*!”

El segundo sentido de la palabra, linaje parentesco, versos:

**v. 578 Orestes:** “Tiestes y Atreo, en festines horrendos,  
vomitan, desfallecidos, la *sangre* criminal del abuelo”

**v.620 Ifigenia:** “Me reconozco en tu historia de sangre”

Aquí cabe la posibilidad de dos sentidos de la palabra sangre, el del fluido: “Me reconozco en la historia de derramamiento de sangre que cuentas”. O en el sentido de linaje o pertenezco: “Me reconozco en la enumeración genealógica de nuestra familia que acabas de hacer.”

**v.813 Orestes:** “No se corta la sangre sin mandato divino”

En el sentido de de “carácter o condición de una persona”:

**v.304 Pastor:** “el toro cobra allí *sangre*, valor y brío”.

El vínculo familiar que establece la sangre, el linaje, es relevante pues la maldición que recae en un primer momento en Tántalo parece heredarse y acrecentarse por cuenta de la sangre. Pasa a su hijo Pélope, y éste a sus hijos Tiestes y Atreo; y a los hijos de éste último, Menelao y Agamenón y a sus respectivas familias.

Tántalo sacrifica a su hijo y lo da como banquete a los dioses, cuando conocen el engaño los dioses le devuelven al vida a Pélope. Atreo y Tiestes, dos de los hijos de Pélope, dan muerte a su hermano Crisipo, el favorito para suceder en el trono a Pélope. Luego Tiestes y Atreo pelearán por el trono de Micenas. Atreo emulando a su

abuelo Tántalo, mata a los hijos de Tiestes y se los da de comer a Tiestes. Éste maldice a su hermano, que será muerto por Egisto, hijo de la relación incestuosa de Tiestes y su propia hija. La maldición se cumple también en los hijos de Atreo: Menelao y Agamenón y en sus respectivas familias. Helena, esposa de Menelao, será la causa de la Guerra de Troya. Agamenón es el jefe del ejército griego que va al rescate de Helena, por lo que en el episodio en Áulide Ifigenia es sacrificada. Y Clitemnestra, esposa de Agamenón, planea y ejecuta el asesinato de Agamenón y Casandra a su regreso de la guerra. Orestes venga la muerte de su padre y da muerte a Clitemnestra y su amante Egisto.

La sangre derramada es otro tema a explorar. Una pregunta que se presentará tarde o temprano en el proceso de producción de la obra será ¿habrá sangre en escena o no? Metafóricamente la sangre derramada está implícita en el mito de toda la familia de Agamenón, pero literalmente la obra nos dice que Ifigenia se dedica a derramar la sangre en los sacrificios humanos a la Diosa Artemisa, al modo de los sacrificios humanos prehispánicos. Orestes viene a escena herido de los golpes de los pastores que lo apresaron. Una tarea importante para el director de escena de esta obra será: ¿Cómo presentar al espectador esas violencias? ¿Cómo significar la violencia en escena?

En el año de 2010 se conmemoraron los cien años del estallido de la Revolución Mexicana. Esto dio pie para que periodistas, historiadores y politólogos reflexionen sobre el número de muertes causadas por la violencia desatada por la Revolución, inclusive que haya nuevas versiones de la historia oficial. El derramamiento de sangre, a causa de las violencias de la Revolución, fue una hemorragia difícil de controlar. Alfonso Reyes escribe *Ifigenia cruel* para expresar que él no quiere ser partícipe de ese derramamiento de sangre, así como Ifigenia no quiere darle continuidad a la maldición de Tántalo. Con Ifigenia la hemorragia de su estirpe se detiene. En el caso de Alfonso Reyes en 1924, la expresión del deseo de parar la hemorragia, es la expresión de un deseo nacional. A finales de 1928 Plutarco Elías Calles funda el Partido Nacional Revolucionario que correspondía a este deseo general (y en particular su deseo propio de ser el hombre más poderoso de México).



## *Las contraposiciones en Ifigenia cruel*

En el Primer Tiempo

La singularidad del personaje Ifigenia se contrapone a la colectividad del Coro de mujeres de Táuride.

Los instrumentos que usan en las labores cotidianas son contrastantes: en Ifigenia, el cuchillo con que habrá de inmolar a las víctimas del sacrificio y en el Coro la rueca.

Hay un tercer personaje, o más bien presencia, en el escenario que se contrapone a Ifigenia y al Coro, es la Diosa Artemisa. Es una divinidad, frente a Ifigenia que no es divina, aunque está consagrada como sacerdotisa y ambas contrastan con el Coro, que no son divinas, ni están consagradas y se dedican a actividades hogareñas.

En este Primer Tiempo, Ifigenia tiene más versos asignados: ciento cincuenta y seis versos, que el Coro: noventa y seis. Y los metros empleados en Ifigenia, representan un grado más alto de construcción verbal que en el Coro. Para ejemplo la primera línea de Ifigenia -que también es la primera línea de la obra y del Primer Tiempo- dice: *“Ay de mí, que nazco sin madre”*, es un eneasílabo, un metro que se distingue porque es poco empleado en español. Frente a la primer línea del Coro: *“Respetemos el terror”*, un verso octosílabo, la medida que le es más natural al español.

Mientras que la Diosa Artemisa no tiene parlamentos asignados, sí es interlocutor de Ifigenia, del verso 18 al 33 se dirige a ella:

-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 empellones de mi sangre.

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

Tu voluntad hormigueaba  
desde mi cabeza hasta el seno,  
y colmándome del todo el pecho,  
se derramaba por mis brazos.

Nacía entre mi mano el cuchillo,  
y ya soy tu carnicera, oh Diosa.

(vv. 18-33)

Y del verso 220 al 252 también le habla a Artemisa

Pero soy como me hiciste, Diosa,  
entre las líneas iguales de tus flancos:  
como plomada de albañil segura,  
y como tú: como una llama fría.

Sobre el eje de tu nariz recta,  
nadie vio doblarse tus cejas,  
ni plegarse los rinconcillos  
inexorables de tu boca,  
por donde huye un grito inacabable,  
penetrado ya de silencio.

¿Quién acariciaría tu cuello,  
demasiado robusto para asido en las manos;  
superior a ese hueco mezquino de la palma  
que es la medida del humano apetito?

¿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?

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

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

Y al cabo, lo que en ti más venero:  
los pies, donde recibes la ofrenda  
y donde tuve yo cuna y regazo;  
los haces de dedos en compás  
donde puede ampararse un hombre adulto;  
las raíces por donde sorbes  
las cubas rojas del sacrificio, a cada luna.

(vv. 220-252)

El Coro, durante todo el Primer Tiempo, tiene de interlocutor a Ifigenia.

El conflicto, entonces, se va construyendo ante los ojos y los oídos del espectador, en el choque de fuerzas y voluntades. Ifigenia es gobernada por la fuerza de la Diosa, y la voluntad de Ifigenia, se expresa en los versos que transcribo a continuación, los dirige al Coro:

Quiero, a veces, salir a donde haya  
tentación y caricia.

(vv. 95-96)

En el verso noventa y cinco, Ifigenia dice una de las cosas que sí quiere en contra posición con las últimas palabras que dice en la obra son: *No quiero*

Más adelante dice:

Y os envidio, mujeres de Táuride,  
alargando mis manos a la canción perdida.

(vv. 165- 166)

La imagen es muy sugestiva, la mujer más fuerte que todos los guerreros, envidia a las mujeres del Coro y alarga sus manos queriendo alcanzar una canción.

Y parece que Ifigenia va a dar un paso hacia la piedad y el amor que le muestra el Coro:

Tal vez me apunta un resabio de memoria (*El coro engendra al héroe*)  
hecha de vuestras ansias naturales,

y en el imán de vuestras voluntades,  
parece que la estatua que soy arriesga un palpito.

(vv. 216-219)

Pero ese palpito que se arriesga es refrenado por la presencia de la Diosa.

## Segundo Tiempo

Las canciones y diálogo con Ifigenia se ven interrumpidas por la llegada del Pastor.

La primera contraposición es que el pastor es un personaje masculino, frente a los personajes femeninos que están ya en escena y frente a la presencia divina de Artemisa.

El Pastor es de una edad avanzada, lo da a entender el Coro:

filtrando una mirada de ansia y susto  
por entre el heno de la barba y las cejas.

(vv. 256-257)

Y más adelante

de su vetusta cojera no se acuerda, (v.271)

El Pastor se caracteriza por el “heno de su barba y las cejas” una barba y cejas de color y textura del heno, gris o blanca. Y una cojera a consecuencia de su edad vetusta.

El Personaje del Pastor es el que más número de versos tiene asignado en esta sección de la obra, cincuenta y seis versos y medio (56 ½ vv.), repartidos en cuatro intervenciones, frente a Ifigenia, que sólo suma quince versos y medio (15 ½ vv.) en tres parlamentos. En esos tres parlamentos Ifigenia interroga al Pastor, haciéndole seis preguntas. El Pastor emplea más versos en decir cómo capturaron a los náufragos. El Coro presenta al Pastor al inicio de este segundo tiempo y su intervención dura 21 versos, luego guarda silencio el resto del tiempo y escucha atento la noticia que el Pastor aporta.

Las intervenciones de Ifigenia en este tiempo son las siguientes:

½ verso: IFIGENIA: ¿De dónde son? (Primera mitad del verso 278)

1 verso IFIGENIA: ¿Y los habéis cazado? (V. 287)

14 versos IFIGENIA  
Pero ¿qué harán los pastores en el mar,  
a deshoras corriendo tras las olas  
y enloquecidos por vellones de espuma?

Pero ¿qué andáis juntando los rebaños del agua?  
¿De dónde trocasteis los oficios,  
confundiendo remos y cayados,  
redes y ondas, maldiciones y canciones?

Oh padres apacibles de la tierra  
domesticada y quieta,  
médicos de zampoña y melodía  
y abuelos de la oveja preferida:

¿Qué hacíais entre el sobresalto sin fondo  
que se burla con velas y con leños,  
cuerdas y puños y gritos de furor?

(vv. 289 – 302)

### *Tercer tiempo*

Frente al singular masculino que es el Pastor, entran a escena el plural de “hombres” con “dos” cautivos atados. Orestes se distingue de Pílates en que el público lo ve atado, apedreado y delirante. Pílates también viene atado pero no golpeado ni delirante; en la narración del Pastor Pílates fue quién sujetó a Orestes en su ataque de locura en la playa.

El tiempo comienza con un parlamento de 14 versos de Orestes.

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 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.

(vv. 346-359)

Alfonso Reyes ha definido a este pasaje como un “casi soneto”. Es “casi” un soneto porque cumple con la estructura clásica del soneto en unos puntos y la desobedece en otros.

Cumple con la regla en que tiene catorce versos, y éstos están divididos en dos cuartetos y dos tercetos. También la estructura de la rima ABBA/ABBA/CDC/DCD.

Verso		Rima
1	Cabra de sol y Amaltea de plata	A
2	que, en la última ráfaga, suspiras	B
3	aire de rosas, palabras de liras,	B
4	sueño de sombras que los astros desata;	A
5	al viejo Dios leche difusa y grata,	A
6	y, del reflejo mismo en que te miras,	B
7	hacendosa hilandera, porque estiras	B
8	en hebra y copos el vellón que labras;	A
9	tarde, en fin quieta como impropicia y dura:	C
10	prueba pues, ya que tanto conspiran mis estrellas,	D
11	a exaltar otra vez mi razón en locura	C
12	para que yo, que vivo amamantado en ellas,	D
13	no sufra el tacto de otra piedra impura	C
14	sin estallar mil veces en centellas.	D

Desobedece la regla en que no todos los versos son endecasílabos. Los versos 4, 9, 10, 11 y 12 no son de once sílabas.

El cuarto y noveno versos son dodecasílabo. El verso décimo primero tiene la particularidad de ser de 13 sílabas un metro poco usado.

Los versos, décimo y decimosegundo son alejandrinos.

Verso		No. sílabas
1	Cabra de sol y Amaltea de plata	11
2	que, en la última ráfaga, suspiras	11
3	aire de rosas, palabras de liras,	11
4	sueño de sombras que los astros desata;	12
5	al viejo Dios leche difusa y grata,	11
6	y, del reflejo mismo en que te miras,	11
7	hacendosa hilandera, porque estiras	11
8	en hebra y copos el vellón que labras;	11
9	tarde, en fin quieta como impropicia y dura:	12
10	prueba pues, ya que tanto conspiran mis estrellas,	14
11	a exaltar otra vez mi razón en locura	13
12	para que yo, que vivo amamantado en ellas,	14
13	no sufra el tacto de otra piedra impura	11
14	sin estallar mil veces en centellas.	11

La irregularidad en los metros empleados frente a la forma tradicional del soneto, tal vez corresponde a la agitación del espíritu de Orestes. El soneto es una construcción calculada, mientras que la locura que experimenta el personaje está desbordada, recordemos la acotación “*atado, apedreado, delira así*”. El interlocutor de Orestes en los primeros 8 versos es las estrellas; en el verso 9 le llama a la tarde, que es el momento de día cuando se realiza la acción de la obra. La acotación inicial de la obra menciona “TARDE” y la acotación después del último verso de la obra “Ha anochecido. Las primeras luces se atreven.”

Entre más sílabas tiene un verso más difícil es que tenga cohesión. A veces los versos de doce sílabas en adelante contienen una cesura que divide en dos al verso.

Las cesuras que reconozco en los versos de 12, 13 y 14 sílabas del casi-soneto de Orestes son:

El cuarto verso tiene una cesura después de la quinta sílaba, partiéndolo en 5 y 7 sílabas.

4	sueño de sombras / que los astros desata;
---	---

El noveno con cesura tras la quinta sílaba, dividiéndolo en 5 y 7 sílabas.

9	tarde, en fin quieta / como impropicia y dura:
---	--

La cesura divide al décimo verso en 3 y 11 sílabas;

10	prueba pues, ya que tanto conspiran mis estrellas,
----	--

El décimo primero: dividido en 6 y 7 sílabas.

11	a exaltar otra vez / mi razón en locura
----	---

y al décimo segundo en 4 y 10 sílabas.

12	para que yo,/ que vivo amamantado en ellas,
----	---

Precisamente el adverbio *casi* en la descripción del soneto expresa el espíritu de la obra. Es y no es a la vez el soneto, así como *Ifigenia* es y no es ella “siendo yo soy la otra”; así como las metáforas, que siendo una cosa implican otra. La obra, sin explicarlo ha hecho ver en ella el reflejo y transformación de la Decena Trágica, tanto que no hay obra crítica sobre *Ifigenia cruel* que no lo mencione.

La obra, así como es breve y como dice Alfonso Reyes “con cierta escasez verbal y en un solo estilo de metáforas”, dice más de lo que los estudios por sí pueden explicar. Encierra la relación entre la sustancia que es universal y la forma que es individual. La energía, que se muestra en sangre, muerte y violencia, no tiene forma definida, al pasar por la sensibilidad y genio de un poeta toma forma y se humaniza. Por eso es tan importante para la obra la contraposición del Coro de las mujeres frente



a Ifigenia: La dimensión de la Diosa, frente a la vida cotidiana de estas mujeres que mantienen la vida en acciones al parecer insignificantes: hilar, tejer, cantar, criar.

La reacción de Ifigenia al escuchar los 14 versos de Orestes es de sorpresa, ella expresa que las palabras que pronuncia el cautivo no tienen coherencia: *“Dice, a solas, palabras que apenas se tienen unidas”* Comienza la discusión entre los hermanos Ifigenia y Orestes, cada uno representando a un pueblo, con una idea del mundo muy diferente. Orestes: desde el lado de la civilización griega e Ifigenia del lado “bárbaro”<sup>65</sup> a los ojos de los griegos.

Orestes sigue exaltado por su locura y su condición de cautivo e Ifigenia, sin memoria, cuestiona la supuesta supremacía de la civilización griega. Es una discusión entre la amnésica y el loco que dura sesenta y cinco versos, del 363 al 427. Y esa exaltación da pie para que en Orestes comience la anagnórisis.

En este tiempo aparece el parlamento más corto de la obra: el monosílabo “no” asignado a Píldes. El coro -que ha permanecido todo éste tercer tiempo en silencio y expectante- habla para compartir con el espectador su admiración de que los que en un momento enemigos se reconocen. La exaltación de los dos se convierte en calma y asombro. Todo queda en suspenso por la irrupción de rey Toas.

#### *Cuarto tiempo*

Aparece un personaje diferente a todos los presentes en la escena, es la autoridad más alta entre los habitantes de la isla de Táuride. Se contrapone frente a la autoridad sagrada más alta, que simboliza la estatua de la diosa Artemisa. Para que no quepa duda entre los espectadores – y como el modelo de Sófocles en Edipo Rey- el rey de los Tauros se presenta también, verso 492: “Soy el rey Toas, de leves pies como las aves.”

---

<sup>65</sup> Bárbaro es un exónimo peyorativo que procede del griego y su traducción literal es "el que balbucea". Aunque los griegos empleaban el término para referirse a personas extranjeras, que no hablaban el griego y cuya lengua extranjera sonaba a sus oídos como un balbuceo incomprensible u onomatopeya (*bar-bar-* similar a *bla-bla-*). En este sentido el término es similar al exónimo peyorativo *popoluca* (de *pol-pol-*) que los mexicas dieron a otros pueblos vecinos que consideraban inferiores. Existen escritos, como los de Isócrates, que demuestran una apertura de este pueblo para concebir a los bárbaros no como "extranjeros", sino como individuos que carecían de educación, independientemente de su lugar de nacimiento.

Es el tiempo más breve y tiene la función de suspender el momento en que Ifigenia sabrá quién es. En tan solo treinta versos se agrupan 11 parlamentos, lo que hace a este tiempo el más enérgico y veloz de la obra.

### *Quinto tiempo*

En este momento hay una multitud en escena o por lo menos una docena de actores, en contraste con el inicio de la obra donde sólo estaba Ifigenia y el Coro. Ahora están IFIGENIA, ORESTES, PÍLADES, rey TOAS, PASTOR, CORO de mujeres de Táuride, Gente marinera, pastores y séquito del rey. Las acotaciones marcan cuando entran personajes a escena, pero no dicen hasta este momento, si ha salido de escena algún personaje.

Frente a la dureza, crueldad y hermetismo que muestra Ifigenia en los primeros cuatro tiempos de la obra, en el quinto hay un momento fugaz, un destello donde asoma una “suavidad momentánea”. Las palabras que pronuncian Ifigenia, el Coro y Orestes corresponden con esta suavidad también:

IFIGENIA

...

¡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!

CORO

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

ORESTES

Y déjame que alivie tanto llanto  
-¡ay hermana que fuiste mi nodriza!-  
viendo rodar mi lloro por tu cara  
y latir en tu cuello mi fatiga.

CORO

¡Señora! ¿Y te acaricia? ¡Y tú te doblas  
debajo de su barba! Y nos pareces  
más pequeñita, al paso que reviven  
y te van apretando las memorias.

IFIGENIA

¡Suelta! ¡Suelta!, que mi dolor no importa,  
no me abandones, Diosa,  
y permite que huya de mí propia  
como yegua que intenta salirse de su sombra.

ORESTES

¿Recuerdas?

IFIGENIA

Sí. –Llegamos en el carro:

mi madre –porque es mi madre, Orestes-,  
tú, tierno niño que sólo ríe y llora,  
yo, y los presentes de mi boda.

Me bajaron en brazos las muchachas de Calcis,  
como a la prometida del nieto de Nereo;  
y a ti, con delicadas manos,  
para no sacudir tu frágil sueño;

que eran asustadizos los caballos,  
y no obedecían a la voz.

Saltamos como terneras sueltas en prado.  
Ignorando las rudezas del campamento,  
yo, corazón nupcial, fiesta hacía de todo.

Y he visto a los dos Áyaces, amigos de armas;  
y a Protesilao y Palamedes  
que jugaban con unas figurillas;  
y a Diomedes, hecho a lanzar el disco;  
y al portentoso Merión, raza de Ares;  
y al hijo de Laertes, engañoso;  
y al hermoso Nereo, el más hermoso.

A pie, de lejos, disputaba Aquiles  
-oh sienes mías hechas al dolor-  
victorias de carrera a la cuadriga  
de Eumelo, que acosaba a los caballos  
blancos del yugo,  
y a los rojos manchados que iban a larga rienda.

(vv. 687-732)

Es un momento lleno de acción, pues ella se conmueve y se deja consolar por un momento en los brazos de su hermano para, en un segundo, caer en cuenta de la estirpe de la que es rama y sentirse avergonzada por ello. Retoma entonces la postura de piedra de la Diosa Artemisa y es cuando decide de tomar su camino libre y diferente al de su familia y su hermano.

No sabemos cuál es el destino de Ifigenia después de que pronuncia las palabras “no quiero” y sale de escena. Sólo tenemos la certeza de que es un destino construido con la voluntad de ella y no de la voluntad de los dioses o de los demás hombres.

#### IV. Escaletas de la obra *Ifigenia cruel*

Tiempo	Personajes	Páginas	No. de versos	Acción	Accesorios	Vestuario	Luz	Sonido	Observaciones
I	Ifigenia Coro	317- 325	v.1 -252	Ifigenia distingue que no es igual que las mujeres de Táuride, lamenta no conocer su pasado y cumple su función de sacerdotisa de Artemisa. Las mujeres del coro desean poder consolar a Ifigenia	Cuchillo	Considerar que Ifigenia se batirá cuerpo a cuerpo. El Coro denotará actividades de la vida cotidiana.	Es de Tarde.		El coro estará compuesto de tres o más actrices.
II	Ifigenia Coro Pastor	326-329	v. 253-345	El coro ve de lejos al Pastor que se acerca a toda prisa. Trae la noticia de que hay naufragos y habrá sacrificio.	Cayado				El pastor puede salir de Toas después.
III	Ifigenia Coro Orestes Pílates Pastores	329-334	v. 346-491	Entran los pastores con los cautivos. Orestes habla furioso y loco. Ifigenia espera el impulso divino para iniciar el sacrificio y no llega. Orestes siente en Ifigenia algo familiar, está a punto de decir su nombre y ella lo silencia.	Amarres para las manos. Vasos lustrales.	Manto de Ifigenia			Dos pastores pueden ser el séquito después.
IV	Ifigenia Coro Orestes Pílates Toas Séquito	334-336	v. 492-521	Llega el Rey y pregunta por qué no se ha realizado el sacrificio. Ifigenia le explica que ellos saben su pasado y que la Diosa no los quiere. Toas les ordena que hablen.					
V	Ifigenia Coro Orestes Pílates Toas	336-350	v. 522 - 875	Orestes duda un momento y decide hablar retóricamente para que el reconocimiento sea suave. Ifigenia reconoce a su hermano, se enternece pero luego recuerda las atrocidades de su familia y decide no ser parte de eso. Orestes intenta llevarla con él. Ella se niega y sale. Toas ordena que Orestes y Pílates regresen por donde llegaron y reconoce que Ifigenia tiene el poder de decidir qué hacer de ahí en adelante. El coro sorprendido piensa que los hombres si pueden cambiar su destino.		Hombro de Ifigenia descubierto. Cuello de Orestes descubierto.	Anochece. Aparecen las estrellas.	Mar.	El lunar familiar que esté del mismo lado en los actores, según la vista del público.

### Escaleta por peripecias en *Ifigenia cruel*

No.	Descripción de la peripecia	Verso en que comienza
0	La condición de <i>Ifigenia</i> plantea una peripecia antes de que inicie la obra: <i>Ifigenia</i> no sabe quién es, ni de dónde viene. Se dedica a ejecutar los sacrificios humanos a la diosa <i>Artemisa</i> . Se distingue de las demás mujeres de la isla. La acción de la obra sucede en el transcurso de una tarde.	Esto lo conocerá el espectador del v.1 al 90.
1	Primera peripecia  <i>Ifigenia</i> confiesa que se siente atraída por la vida ordinaria y cotidiana al que pertenecen las mujeres del Coro.	v. 91
2	Sucede una recreación contraria a la atracción de <i>Ifigenia</i> hacia el Coro. De repente, como en un flash back, el espectador es testigo de la violencia que ejerce <i>Ifigenia</i> en cada sacrificio, vence a la víctima primero en una especie de batalla y luego le saca el corazón. A partir de este momento el Coro cambia su actitud hacia <i>Ifigenia</i> , corresponde a la dureza de <i>Ifigenia</i> e inclusive irónico.	V. 103
3	El Pastor anuncia que han capturado a dos náufragos.	v. 274
4	Entran <i>Píldes</i> y <i>Orestes</i> . <i>Orestes</i> delirante sostiene una discusión con <i>Ifigenia</i> . <i>Ifigenia</i> decide que ya es momento de ejecutar el sacrificio.	v. 346
5	Cuando <i>Ifigenia</i> está a punto de clavar el cuchillo en <i>Orestes</i> la fuerza de la diosa <i>Artemisa</i> , con la cual <i>Ifigenia</i> realiza los sacrificios, no aparece. Ella decide suspender el sacrificio interpretando que <i>Artemisa</i> no quiere a los náufragos.	V. 424
6	<i>Orestes</i> se sorprende por la postergación del sacrificio y siente algo familiar en la sacerdotisa, dice a <i>Píldes</i> que cree saber quién es ella. <i>Ifigenia</i> siente temor de saber su historia y ordena que <i>Orestes</i> calle.	v. 428

7	Ifigenia descubre un lunar en el cuello de Orestes idéntico al lunar que tiene Ifigenia en un hombro.	v. 473
8	Entra el Rey Toas. Más que una peripecia es un elemento de suspenso. El Rey interroga a la sacerdotisa el por qué el retraso en el sacrificio. El Rey ordena que los náufragos digan lo que tienen que decir.	v. 492
9	Orestes comienza a contar la historia de su familia y los nombres resuenan en Ifigenia. Ella comienza a recordar, a salir del “misterio” en que la tenía Artemisa.	v. 615
10	Por primera vez Ifigenia se deja consolar. Orestes la abraza. El Coro se muestra muy sorprendido.	v.689
11	Al mismo tiempo que Ifigenia va recordando los espectadores se enteran que Agamenón, el padre de Ifigenia, consintió el sacrificio y engaño de su hija. Ifigenia primero le imploró que no la sacrificara y luego aceptó voluntariamente el sacrificio.	v. 707
12	Ifigenia sospecha de la intención de la llegada de Orestes. Le pregunta el motivo. Orestes le contesta que ha ido en busca suya por orden divina, para que regrese a donde pertenece para que viva como lo que es (princesa de Micenas), para que se case y dé “nuevos brotes” a la familia.	v. 791
13	Ifigenia dice “no quiero” dando la espalda -metafóricamente a la herencia sangrienta de su familia y-literalmente a su hermano para entrar al templo de Artemisa. El Rey, conmovido y admirado por lo que acaba de ver, pregunta a Ifigenia (ausente) “¿qué nombre te daremos?”, y ordena que los náufragos regresen por donde han venido. El Coro dice a Ifigenia “llámate a ti misma como quieras”, y le advierte al mar que los hombres se libran de las estrellas (el destino). Anochece.	v. 833

Versos totales: **875**

### *Versos por tiempo*

Primer Tiempo	v.1 al v. 252	página 317a pág. 325	No. de versos <b>252</b>	9 parlamentos
Segundo Tiempo	v. 253 al v. 345	página 326 a pág.329	No. de versos <b>93</b>	8 parlamentos
Tercer Tiempo	v. 346 al v. 491	Página 329 a pág.334	No. de versos <b>146</b>	9 parlamentos
Cuarto Tiempo	v. 492 al v. 521	Página 334 a pág. 336	No. de versos <b>30</b>	11 parlamentos
Quinto Tiempo	v. 522 al v. 875	Página 336 a pág. 350	No. de versos <b>354</b>	41 parlamentos

### *Primer verso y último verso*

	Personaje	Verso	No. de Sílabas	
Primer verso	Ifigenia	Ay, de mi que nazco sin madre	9	Eneasílabo
Último verso	Coro	que los hombres se libran de ellas!	9	Eneasílabo



*Número de versos por personaje*

	Personaje	No. de versos	Primer y último verso	Cuándo entra y cuándo sale
1	IFIGENIA, sacerdotisa y sacrificadora.	400 ½, 1/3 32 parlamentos	Primer verso (v.1): Ay, de mi que nazco sin madre (9 sílabas) Último verso (v.833): estas dos conchas huecas de palabras: ¡No quiero! (14 sílabas)	Ella está en escena desde el Primer tiempo hasta el quinto. Hace mutis en el verso 833. 6 parlamentos (y 42 versos) antes del final de la obra. En el primer tiempo suma más versos que en los demás 156. En el quinto tiempo, es en el que más parlamentos tiene, 16. Y dice 153 ½, 1/3 versos.
2	ORESTES, náufrago.	210 2/3 vv. 17 parlamentos	Primera línea (v.253): Cabra de sol y Amaltea de plata (11 sílabas) Última línea (v.823): para quebrar las sílabas del nombre que padeces? (15 sílabas)	Entra a escena en el Tercer tiempo, “atado, apedreado, delira.”. Sale en el Quinto tiempo, “dobladas las barbas sobre el pecho” Después de la última intervención del rey (v.871), 4 versos antes de terminar la obra
3	PÍLADES, su amigo.	Una sílaba. 1 parlamento	Su presencia en escena es muy importante. Sólo tiene asignado una línea conformada de una sílaba: <b>No</b> . V. 479. Completa la última sílaba de ese verso de 14 sílabas.	Entra a escena en el Tercer tiempo, “Entran hombres con los dos cautivos atados.”. Sale en el Quinto tiempo, “dobladas las barbas sobre el pecho” Después de la última intervención del rey (v.871), 4 versos antes de terminar la obra
4	TOAS, rey de los tauros.	43 2/3 vv. 9 parlamentos	Primera línea (v.492): Soy el rey Toas, de leves pies como las aves.(14 sílabas) Última líneas (v.871) guárdalos tú de tus procelas. (9 sílabas)	Entra en el Cuarto tiempo, el tiempo más corto, tan solo 30 versos. Él mismo se presenta. Se queda en escena hasta el final de la obra. La última línea del Rey es pie para la salida de Orestes, Píades y pueblo.
5	PASTOR, mensajero de noticias.	56 ½ vv. 4 parlamentos	Primera línea (v. 274): Náufragos, náufragos hay, señora, (15 sílabas) Última línea (v.345): y que tu sacrificio, Madre, será perfecto. (14 sílabas)	Entra en el Segundo tiempo, después que el Coro hace su presentación. Da la noticia de que han capturado a dos náufragos para los sacrificios de Artemisa. Dice su última línea al final del segundo tiempo. El texto no dice exactamente cuándo sale pero puede ser en el quinto tiempo escoltando a Orestes y Píades.
6	CORO de mujeres de Táuride. (3 actrices)	163 vv. 15 parlamento	Primera línea (v. 34): Respetemos el terror (8 sílabas) Última línea (v.875) que los hombres se libran de ellas!	No sale de escena. Está en escena desde el principio hasta el final, es testigo de lo que le pasa al héroe y participa de su dolor. Se queda solo en escena para cerrar la obra.

*Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes: Estudio para una puesta en escena y consideraciones relativas.

7	Gente marinera y pastores, adornados con cuernecillos. (cuántos)	Sin parlamentos.	No tienen parlamentos	Entran en el Tercer tiempo escoltando a los cautivos y salen en el quinto escoltándolos hacia el mar.
8	Séquito	Sin parlamentos.	No tiene parlamentos	Entra en el Cuarto tiempo acompañando al Rey.

## Parlamentos por tiempo

### *Primer tiempo*

	Personaje	Parlamentos Primer tiempo:	No. de versos	No. Parlamento	Primer y último verso del tiempo
1	IFIGENIA, sacerdotisa y sacrificadora.	V. 1-33 (33), v. 51 – 65 (15) v.91 – 127 (37) v.141 – 169 (29) v. 211 – 252 (42)	156 (60 versos más que el coro)	5 parlamentos Inicia y termina el tiempo.	(v.1): Ay, de mi que nazco sin madre (9 sílabas) V. 252 las cubas rojas del sacrificio, a cada luna. (14 sílabas)
6	CORO de mujeres de Táuride. (3 actrices)	v. 34 – 50 (17) v. 66 – 90 (25) v. 128- 140 (13) v.170 – 210 (41)	96	4 parlamentos	v. 34 Respetemos el terror (8 sílabas) v. 210 ni el vientre, donde sólo crías la noche. (11 sílabas)

## Segundo Tiempo

	Personaje	Parlamentos Segundo tiempo:	93 versos divididos:	8 Parlamento Distribuidos:	Primer y último verso del tiempo
1	IFIGENIA, sacerdotisa y sacrificadora.	v. 278 (1/2) v. 287 (1) v.289 – 302 (14)	15 ½	3 Sus intervenciones son muy cortas. Medio verso, un verso y 14 versos. Quedan como relleno de sándwich.	v.278 ¿De dónde son? (4 sílabas) PASTOR Helenos. (7 sil) v. 302 cuerdas y puños y gritos de furor? (11 s
6	CORO de mujeres de Táuride. (3 actrices)	v. 253 - 273 ( 21)	21	1 Inicia el Segundo tiempo describiendo al Pastor.	v. 253 Pero callemos, que un pastor color de tierra, (13 sílabas) v. 273 como si en esa mano sus noticias trajera. (14 sílabas)
5	PASTOR, mensajero de noticias.	v. 274 - 277 (4) v. 278 – 286 (8 1/2) v.288 (1) v. 303- 345 (43)	56 ½	4 Termina el tiempo, describiendo cómo capturaron a los naufragos.	v.274 Náufragos, naufragos hay, señora,(10 sílabas) v.345 Y que tu sacrificio, Madre, será perfecto. (14 sílabas)

### Tercer Tiempo

	Personaje	Parlamentos Tercer tiempo:	No. de versos 146	No. Parlamento 9	Primer y último verso por personaje en la escena
1	IFIGENIA, sacerdotisa y sacrificadora.	v.360 - 401 (42vv.) v.424- 427 (4 vv.) v.459 - 478 (19 ½)	65 ½ (Realmente ella tiene más de la mitad del verso 459, 11 sílabas de 15)	3  Le pide a Orestes que no diga el nombre de ella, porque no quiere saber quién es.	v.360  (Dice, a solas, palabras que apenas se tienen unidas, (16 sílabas) v.478 saber –oh cobarde seno- quién soy yo. (11 s)
6	CORO de mujeres de Táuride. (3 actrices)	v.480 - 491 (12 vv.)	12	1  Su parlamento cierra la escena, describiendo su asombro por el parecido entre los hermanos	v.480  Dos animales de la misma cría (11 sílabas) v. 491 y yo, sin serlo, he visto tantas! (9 sílabas)
5	PASTOR, mensajero de noticias.	0	0	Presente sin parlamento. O también puede desaparecer en algún momento para aparecer como el Rey en la siguiente escena.	0
2	ORESTES, náufrago.	v. 346 – 359 (14 vv.) v. 402 - 423 (22 vv.) v. 428 -459 (31 ½) v.479 (1) (13 sílabas de 14)	68 ½ (4 sílabas de 15 en el verso 459)	4  Loco. Inicia el tiempo con un soneto. (¿En qué no sigue la regla del soneto?)	v.345  Cabra de sol y Amaltea de plata (10 S.)
3	PÍLADES, su amigo.	v.479 (1 sílaba de 14)	1 sílaba	1  Responde la pregunta de Orestes en el mismo verso de la pregunta. ¿Callaré, Pílates, cuando vine a decirlo? <b>PÍLADES No.</b>	v. 479  ¿Callaré, Pílates, cuando vine a decirlo? <b>PÍLADES No.</b>
7	Gente marinera y pastores, adornados con cuernecillos. (cuántos)	0	0	0  Presentes, traen a los cautivos atados. ¿Se quedarán toda la escena? O también pueden salir para entrar como el séquito del Rey.	0

### Cuarto Tiempo

	Personajes en escena	Parlamentos Cuarto tiempo:	No. de versos 30	No. Parlamento 11	Primer y último verso por personaje en la escena
1	IFIGENIA, sacerdotisa y sacrificadora.	v.508 – 513 (6 vv.) v. 515 – 516 (2vv.) v.518 (1v.) v.520 (1v.) v. 521 (1/3 v)	10 1/3	5	v. 508 Oye la voz de tu sacerdotisa, (11 sil) v. 521 ¿Qué pretendes? <b>IFIGENIA Que hablen.</b> (2 sílabas de 13) TOAS Hablad, hombres oscuros.
6	CORO de mujeres de Táuride. (3 actrices)	-	-	-	-
5	PASTOR, mensajero de noticias.	-	-	-	-
2	ORESTES, náufrago.	-	-	-	-
3	PÍLADES, su amigo.	-	-	-	-
7	Gente marinera y pastores, adornados con cuernecillos. (cuántos)	-	-	-	-
4	TOAS, rey de los tauros.	v. 492- 507 (16 vv.) v. 514 (1v.) v. 517 (1v.) v.519 (1v.) v.521 (1/3 v) v.521 (1/3 v)	19 2/3	6	v. 492 Soy el rey Toas, de leves pies como las aves (14 sílabas) v. 521 ¿Qué pretendes? IFIGENIA Que hablen. <b>TOAS Hablad, hombres oscuros.</b> (4 sílabas y 7 sílabas de 13)
8	Séquito	-	-	El séquito no aparece en el listado de personajes el principio	-

### Quinto Tiempo

	Personaje	Parlamentos Quinto tiempo:	No. de versos 354	No. Parlamento 41	Primer y último verso por personaje en la escena
1	IFIGENIA, sacerdotisa y sacrificadora.	v.615-622 (8 vv.) v. 624 -629 (6 vv.) v. 639 (1 v.) v. 641 (1/3 v) v.647-665 (19 vv.) v.674- 690 (17 vv.) v. 703- 706 (4 vv.) v.707- 732 (25 ½) v. 738-745 (8vv.) v. 746- 750 (4 ½ vv.) v. 752-769 (18vv.) v. 771- 788 (18vv.) v. 791 (½v.) v. 792- 803 (12vv.) v. 814-815 (2 vv.) v. 824- 833 (10vv.)	153 ½ ,1/3	16	v. 615 Los nombres que pronuncias irrumpen por mi frente (14 sílabas)  v.833 estas dos conchas huecas de palabras: ¡No quiero! (14 sílabas)
6	CORO de mujeres de Táuride. (3 actrices)	v.623 (1 v.) v. 691- 694 (4 vv.) v. 699- 702(4 vv.) v. 733- 736 (4 vv.) v. 751(1v.) v. 789- 790 (2vv.) v. 842- 845 (4vv.) v. 858- 867 (10vv.) v. 872-875 (4vv.)	34	9	v. 623 Asisto a los misterios – y callo. (10 sílabas)
5	PASTOR, mensajero de noticias.				
2	ORESTES, náufrago.	v.522 – 614 (93 vv.) v.630- 638 (9vv.) v.640- 641 (1 1/3v.)	141, ½, 2/3	13	v.522 ¿Diré, Pílates, el nombre que azuce (11 sílabas)

		v.641- 646 (5 1/3vv.) v.666- 673 (8vv.) v.695- 698 (4vv.) v.707 (½v.) v. 737 (1v.) v.746 (½v.) v.770 (1v.) v. 791 (½v.) v. 804- 813 (10vv.) v. 816-823 (8 vv.)			v.823 para quebrar las sílabas del nombre que padeces? (15 sílabas)
3	PÍLADES, su amigo.				
7	Gente marinera y pastores, adornados con cuernecillos. (cuántos)				
4	TOAS, rey de los tauros.	v. 834-841 (8vv.) v. 846- 857 (12vv.) v. 868- 871 (4vv.)	24	3	v.
8	Séquito				

## Versos por tiempo por personaje

Personaje	Primer tiempo:	Segundo tiempo	Tercer tiempo	Cuarto tiempo	Quinto tiempo	Total
IFIGENIA, sacerdotisa y sacrificadora.	156vv. 5 Parlamentos	15 ½ vv. 3 parlamentos	65 ½ vv. 3 parlamentos	10 1/3 vv. 5 parlamentos	153 ½, 1/3 vv. 16 parlamentos	400 1/2, 1/3, vv. 32 parlamentos
ORESTES, náufrago.	-	-	68 ½ vv. 4 parlamentos		141, ½, 2/3 vv. 13 parlamentos	210 2/3 vv. 17 parlamentos
PÍLADES, su amigo.	-	-	1 sílaba 1 parlamento	-	-	1 sílaba 1 parlamento
TOAS, rey de los tauros.	-	-	-	19 2/3 vv. 6 parlamentos	24 vv. 3 parlamentos	43 2/3 vv. 9 parlamentos
PASTOR, mensajero de noticias.	-	56 ½ vv. 4 parlamentos	-	-	-	56 ½ vv. 4 parlamentos
CORO de mujeres de Táuride.	96 vv. 4 parlamentos	21 vv. 1 parlamento	12 vv. 1 parlamento	-	34 vv. 9 parlamentos	163 vv. 15 parlamento
Gente marinera y pastores, adornados con cuernecillos. (cuántos)	-	-	-	-	-	-
Séquito	-	-	-	-	-	--



## Relación número de versos entre número de parlamentos

Tiempo	Versos / parlamentos	Promedio de versos por parlamento	Comentario	Orden del tiempo más dinámico al menos dinámico.
I	252vv. / 9 parlamentos	28	Este tiempo resulta pesado al oído del espectador porque los parlamentos son más largos. Esta cualidad es deliberada por el autor: dice Reyes "tiene calidad de basamento".	5
II	98/3	11.625		3
III	146/ 9	16.2222		4
IV	30 / 11	2.72	El tiempo más dinámico, Discusión con el Rey Toas. División de versos entre dos o tres parlamentos	1
V	354 / 41	8.63	Aunque es el tiempo más largo, no es el más pesado, no hay que esperar tantos versos al cambio de voz de personaje.	2

## *Consideraciones finales*

*Ifigenia cruel* ha sido estudiada en numerosas ocasiones desde el punto de vista literario o en relación con los hechos biográficos de Alfonso Reyes. Frente a esa diversidad de estudio, me dispuse a buscar textos y documentos que consideraran la obra desde el punto de vista del teatro. Me encontré con apenas un par de ensayos- el de Jonh B. Nomland y el de Héctor Azar-, que más adelante confronto.

Presento estas consideraciones finales con la intención de poner mis ideas sobre *Ifigenia cruel* a debate, contradicción y comprobación escénica.

Me aproximé al texto de forma meramente técnica, separando sus elementos verbales, primero por secciones, números de versos, contando palabras y clasificando la información para la escena. Y por medio de estos conteos estadísticos sustenté las afirmaciones del tercer capítulo. Así, a mi apreciación subjetiva –por ejemplo en el caso de la importancia del individuo frente a lo colectivo- se suma comprobación estadística de la aparición abundante del pronombre *yo* a lo largo de la obra.

Los resultados que arrojan los conteos me dan la seguridad de dialogar con los estudiosos de la obra de Reyes en cuanto a las habilidades excepcionales que Alfonso Reyes tiene al experimentar con la versificación, la métrica, el lenguaje y sobre todo dirigir estos experimentos hacia la escena. Para el estudio de la obra desde el punto de vista filológico, presento las tablas de conteo de versos, por tiempo, por personaje y la duración de cada uno de los parlamentos. Entre más detalles y diferencias encontraba en esta forma de estudio de la obra, me sentí más interesada a seguir explorándola escénicamente. Por ejemplo en una de las tablas del apéndice distingo que hay un intercambio más constante de diálogos en unas secciones de la obra que en otras, esto es: que los actores esperan menos tiempo en hablar. Con esta diferencia yo imagino que las escenas en que los actores esperan menos tiempo para contestar son más enérgicas y dinámicas, que en las que por ejemplo escuchamos toda la Teogonía que reconstruye Orestes en noventa y cinco versos. Y planteo la pregunta: ¿qué harán los demás personajes en escena mientras los actores con parlamentos largos terminan su intervención? Abro la pregunta con la conciencia de que la respuesta dependerá de

cada experiencia de puesta en escena. En el teatro no es posible aplicar reglas, lo que es eficaz para un montaje no funcionará igual en otro.

Alfonso Reyes, con el caso de *Ifigenia cruel* –que es su obra de teatro más conocida- se distingue como uno de los literatos que frecuentaron en ocasiones contadas el género dramático, como también los escritores Octavio Paz, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo y Juan José Arreola. Pero a diferencia de Paz y Arreola, que estuvieron involucrados en experiencias teatrales, Reyes no estuvo involucrado en la puesta en escena de sus obras<sup>66</sup>.

¿A qué área del teatro le puede ser útil el presente estudio? Las diversas clasificaciones del texto de *Ifigenia cruel*, que alcancé a elaborar para este trabajo, son aplicables tanto para la práctica de la puesta en escena en el área de la dirección y la producción, como para su cotejo desde el punto de vista de literatura dramática. En el trabajo de una compañía de repertorio: el director aplica estas tablas para orientarse rápidamente en dónde sucede la escena: exterior, interior; a qué hora del día; qué personajes están en escena y cuál entra o sale. Es una herramienta útil para organizar el plan de ensayos también. Según la longitud de cada escena y el plazo para llegar al día del estreno el director podrá hacer una distribución preliminar de los ensayos. Además los llamados para actores y diseñadores serán específicos en señalar la escena y páginas del libreto que se verá cada ensayo.

Desde el punto de vista de la producción, en el mismo ejercicio de aplicar la tabla o escaleta el productor puede hacer presupuestos de cuántos actores (como mínimo o máximo) requerirá para que interpreten todos los personajes de la obra. Puede hacer también una lista de elementos de vestuario, utilería, cambios de escenografía y efectos especiales, si es el caso.

La discusión sobre la teatralidad de *Ifigenia cruel* es un tema que se ha planteado en varias ocasiones. Aquí presento dos posturas contrarias:

La opinión más extrema sobre la poca teatralidad de la obra la encontré en palabras del investigador norteamericano John B. Nomland en su libro *Teatro*

---

<sup>66</sup> Otra obra escrita para la escena fue la opereta *Landrú*, y que a diferencia de *Ifigenia cruel*, registra más reseñas y críticas de su primera representación bajo la dirección de Juan José Gurrola en Casa del Lago. *Landrú* fue dada a conocer póstumamente, por Manuela Mota, la viuda de Alfonso Reyes.

*mexicano contemporáneo 1900-1950*, donde expresa que “apenas puede llamarse teatro ya que es por completo estática y más bien un recital dramático que una obra”<sup>67</sup> No hay datos de si tal afirmación se desprende de la experiencia como espectador de una función de la puesta en escena de Gorostiza o de su análisis del texto dramático. Frente a la afirmación de Nomland pongo la de Héctor Azar, quien en 1982 escribió: “el diseño estructural de *Ifigenia cruel* contiene los ingredientes modulares de la tragedia clásica griega, y don Alfonso lo hizo de igual manera que los trágicos helenos diseñaron el trazo de sus obras maestras.”<sup>68</sup>

Si John B. Nomland afirma que apenas se le puede llamar teatro a *Ifigenia cruel*, por su estatismo y recitación, al no saber si su conclusión es resultado del contacto que ha tenido con la obra mediante la representación o por medio de la lectura del texto, quiero destacar que las características que enumera Nomland como demeritorias de la teatralidad de una obra, no son condición para que ésta sea “poco” teatral o “mucho” teatral. En este sentido contrapongo el estatismo y “recitación” de los personajes Nagg, Nell y Winnie de *Fin de partida* de Beckett o los personajes de *Not I o That Time*, del mismo autor; o los personajes del teatro de Racine. Aunque estos ejemplos corresponden a épocas, formas de hacer y apreciar el teatro muy diversas, coinciden en el elemento de estatismo o recitación que señala Nomland como detrimento del teatro.

Azar dice que Alfonso Reyes hizo de igual modo que los griegos clásicos al componer sus tragedias. Pongo en duda la frase “hizo de igual manera”, el propio Alfonso Reyes en el *Comentario a la Ifigenia cruel* expresa primordialmente las diferencias entre su obra y las de sus “grandes” modelos, no sólo Esquilo, Sófocles y Eurípides, sino también Racine y Goethe. La distancia de veinticinco siglos con los primeros y tres y dos siglos con los segundos le da la posibilidad de elegir las “diferencias” frente a esos autores modelos, las cuáles constituirán la versión de Reyes del mito de Ifigenia. Reyes reconoce el elemento distintivo de cada una de las versiones dramáticas del tema y decide cómo escribir su propia versión. Es verdad que

---

<sup>67</sup> John B. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo 1900-1950*, p.257

<sup>68</sup> Héctor Azar, *Funciones teatrales*, p.172

Alfonso Reyes parte de la idea de la tragedia griega y de la preceptiva aristotélica, pero para encontrar su propia senda. Reyes no escribe en griego, ni en alemán o francés: escribe en español. Pero no un español coloquial; construye los parlamentos de la obra en forma versificada y en un lenguaje elevado, de difícil acceso a la primera lectura.

La verdadera y más radical diferencia entre la idea del mundo griego y las ideas expresadas en *Ifigenia cruel*, es que la obra quiere dar forma escénica al ejercicio de la voluntad del individuo, una idea completamente opuesta a la idea del mundo griego del s. VII aC. La idea del individuo como dueño de su destino es una idea de la era moderna. El hombre es el centro; el yo. Resulta entonces revelador que en la obra el pronombre *yo* se repita más veces que cualquier otro pronombre, veintinueve veces, frente al pronombre *tú*, que aparece catorce veces.

Tal vez ambas afirmaciones, la de Nomland y la de Azar, fueron válidas en su momento (1967 y 1982), el primero como crítico del quehacer teatral en la primera mitad del siglo XX y el segundo como entusiasta director de escena de la obra, en la segunda mitad. Ahora, con la distancia temporal de por medio, en el año 2010 puedo plantear una afirmación que no descalifica las afirmaciones anteriores, al contrario se apoya en ellas.

Considero que la teatralidad de la obra *Ifigenia cruel* radica en que a cada acción está sostenida por contraposiciones, a veces de menor intensidad como lo que quiere el Coro frente a lo que quiere Ifigenia, y otras de más intensidad como el objetivo de Orestes que Ifigenia no quiere y no tiene el deseo de regresar con él a Grecia, a seguir derramando más sangre. En la última sección del capítulo anterior enumeré las contraposiciones que encontré en cada una de la secciones de la obra. Y en particular el quinto tiempo lo comparé con el primero, pues la obra termina completamente diferente de cómo comenzó: Ifigenia no sabía quién es, ni cómo se llama; al final sabe quién es y con eso es capaz de decidir qué es lo que no quiere y qué lo que quiere, y actuar en consecuencia. La primera que habla en la obra es Ifigenia, pero ella hace su mutis final cuarenta y tres versos antes de que la obra se acabe. El Coro, inicia como un coro del teatro griego, pero concluye como personaje de la era

moderna, al decir el último parlamento de la obra expresa la premisa: los hombres pueden elegir su destino.

En los últimos cuatro versos de la obra:

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

(vv. 872-875)

Los hombres se libran de las estrellas, y pueden decidir su destino. Un pensamiento que no puede existir antes de la era cristiana.

Repito lo que dije al presentar este trabajo: las consideraciones aquí expuestas son una provocación para la discusión de las posibilidades escénicas de la *Ifigenia cruel*, ya en la página con argumentos, como el presente estudio, o en la escena.

El hallazgo de encontrar los dos campos semánticos que unen la metáfora de Táuride, fue muy revelador para mí. Táuride es la tierra de los toros en la antigüedad mítica, y España es la nación que se distingue por continuar con la fiesta de la lidia de (y con) Toros, y es dónde decide quedarse: Ifigenia en Táuride y Alfonso Reyes en España por el espacio de diez años. El concepto de “espacio” también es necesario que lo señale, pues no decide quedarse en España por el resto de su vida, sino que como dice el Coro al final de la obra:

ya abriste pausa en los destinos, donde  
brinca la fuente de tu libertad.

(vv. 866-867)

Esa pausa o espacio es el que abrió Alfonso Reyes durante la década que vivió y terminó de encontrar su carácter de escritor en España.

Los personajes que hablan en la obra pertenecen a la dimensión de lo humano, sólo la enorme estatua de la Diosa Artemisa pertenece a la dimensión de lo

sobrehumano, y ella no tiene parlamentos. Es importante señalar que el espectador no es testigo del efecto de la Diosa sobre la voluntad de Ifigenia. Conocemos el efecto y la relación entre sacerdotisa y deidad a través del diálogo de Ifigenia con el Coro o de Ifigenia con la Diosa. Esta característica coincide con la idea del mundo moderno, como lo es la idea de la voluntad, las tragedias clásicas terminan por la intervención de los dioses, arreglando o estableciendo un orden que nada tiene que ver con los deseos de los hombres. En esta obra Artemisa no habla, ni se manifiesta; parece que es de piedra, inerte como su estatua. Reconozco a Ifigenia como contraria a las mujeres del Coro al principio de la obra, ella tiende a ser como la Diosa: deshumanizada; durante la obra irá humanizándose. En Ifigenia sucede un doble efecto, por una parte su memoria extraviada le impide saber quién es, pero desde la emoción esa misma memoria la mueve hondamente, y ella no sabe lo que le pasa. Antes de hacer el mutis final, Ifigenia dice “no quiero” que es la culminación de su paso a lo humanizado. No quiere regresar a Micenas con su hermano y no quiere derramar más sangre.

Alfonso Reyes construye esta obra con la conciencia de que está explorando el terreno poco visitado, el drama –poco visitado al escribirlo, pero no al leerlo-; no desconoce a los grandes dramaturgos Esquilo, Sófocles y Eurípides, Plauto, Terencio, Calderón, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Góngora, Cervantes, Shakespeare, Sor Juana<sup>69</sup>, Racine, Corneille, Goethe, -¡qué no leyó Alfonso Reyes!-.

Considero que el oficio del dramaturgo se va haciendo fuerte con la experiencia de la puesta en escena de sus obras –esto no es una regla, sólo una apreciación-. Alfonso Reyes no tuvo una evolución como dramaturgo porque no estaba pensando en propiciar su experiencia en la representación de sus obras. En 1924 cuando publica *Ifigenia cruel*, Reyes está reactivando su vida de diplomático que lo mantendrá muy ocupado y no es por falta de tiempo que no promovió la representación de sus obras, su finalidad era la de estudiar la literatura universal -en particular-; es decir caso por

---

<sup>69</sup> Muy a propósito menciono a Sor Juana entre los nombres de dramaturgos de extensa producción, porque a diferencia de ellos -y más cerca de Reyes en este sentido- tiene una obra de teatro de tema no religioso, que es más que una obra, es todo un Festejo; tres Autos Sacramentales y una cantidad importante de Loas; hasta ahí su producción teatral que en comparación con los otros nombres parece breve, pero es de una gran importancia para la Historia del Teatro de nuestro país.

caso, autor por autor, obra por obra; hasta que hoy su obra completa (aún no completa) cuenta con veintiséis tomos.

Es de esperarse que *Ifigenia cruel* tenga debilidades como obra de teatro, pero éstas debilidades, al ser percibidas en el proceso de puesta en escena, pueden ser reforzadas si el equipo de la puesta está deseando caminar en función de la obra y no en sentido contrario. No puedo dejar de mencionar el caso célebre de la opereta *Landrú*, también de la pluma de Reyes, que fue un feliz encuentro entre el texto y el director. Estrenada tras la muerte de Reyes en la Casa del Lago bajo la dirección de Juan José Gurrola.



# Bibliografía

## Bibliografía directa

REYES, Alfonso, *Ifigenia cruel*, en *Obras completas*, t. X, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, Letras Mexicanas

- , “Ifigenia cruel”, en *Obra poética*, FCE, México, 1952
- , *Ifigenia cruel*, presentación de *Carlos Montemayor*, UNAM, México, Material de lectura
- , “Ifigenia cruel”, en *Teatro mexicano del siglo XX*, t. II, prólogo de Antonio Magaña Esquivel FCE, México, 1956

REYES, Alfonso, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, Letras Mexicanas, volúmenes:

- I (1955) *Cuestiones estéticas; Capítulos de literatura mexicana; Varia.*
- II (1956) *Visión de Anáhuac; Las vísperas de España; Calendario.*
- X (1959) *Constancia poética.*
- XI (1960) *Última Tule; Tentativas y orientaciones; No hay tal lugar.*
- XII (1960) *Grata Compañía; Pasado inmediato; Letras de la Nueva España.*
- XV (1963) *El deslinde; Apuntes para la teoría literaria.*
- XXIV (1990) *Memorias: Oración del 9 de febrero; Memoria a la Facultad; Tres cartas y dos sonetos; Berkeleyana; Cuando creí morir; Historia documental de mis libros; Parentalia; Albores; Páginas adicionales.*

## Bibliografía crítica

- *Alfonso Reyes, Iconografía*, investigación Xavier Guzmán, Hector Perea, FCE/ Colegio Nacional/ Colmex, México, 1989.
- *Alfonso Reyes, Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, UNAM, México, 1981
- *Asedio a Alfonso Reyes 1889-1989*, IMSS/UAM-A, México, 1989, 150 p.
- *Celestino Gorostiza una vida para el teatro*, CONACULTA/ Gobierno del Estado de Tabasco, México, 2005

- ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón, *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*, Universidad Iberoamericana/ Departamento de Letras, México, 2002, 184 p.
- ARENAS Monreal, Rogelio, *Alfonso Reyes y los hados de febrero*, UNAM/ UABC, México, 2004
- ARISTÓTELES, *Poética*, Introducción, traducción del griego y notas Ángel J. Capelletti, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 3° ed., 1998, 1° reimp. 2006
- AZAR, Héctor, *Funciones teatrales*, SEP-CADAC, México, 1982
- BARILI, Amelia, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, prolog. Elena Poniatowska, FCE, México, 1987
- CARBALLO, Emanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP/ El Ermitaño, México, 1986, (Lecturas Mexicanas 48)
- CARBALLO, Emanuel, "Alfonso Reyes 1889-1959", "Alfonso Reyes ensayista", en *Ensayos Selectos*, UNAM,
- CASO, Antonio, Reyes, Alfonso, et.al., *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, prologo y notas Juan Hernández Luna, UNAM, 1962
- CASTAÑÓN, Adolfo, *Alfonso Reyes caballero de la voz errante*, 3° ed, Difusión Cultural UNAM; 1997, México, 168 p.
- CUESTA, Jorge, "Réplica a Ifigenia cruel", en *Poemas, ensayos y testimonios*, edición Luis Mario Schneider, UNAM, México, 1985 (Tomo V)
- CURIEL, Fernando, *Ateneo de la juventud de A-Z*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2001, 207 p.
- CURIEL, Fernando, *La Revuelta*, UNAM, Centro de Estudios Literarios, Méxicio, 1999
- DIEZ del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1974.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, traducción, prólogo y notas José Luis Pardo, Pre-textos, 2° ed, Valencia, 2002, 182 p.

- DUBATTI, Jorge, “La escritura teatral Ampliación y cuestionamiento”, en *Nuevo teatro argentino*, compilador y prólogo Jorge Dubatti, Interzona, Buenos Aires, 2003
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, trd. Francisco Payarols, Paidós Ibérica, Barcelona, 1997, 634 p.,
- GONZÁLEZ Casanova, Manuel, *El cine que vio fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*
- GOUTMAN, Ana, *Estudios para una semiótica del espectáculo*, UNAM, México, 1995,
- IBARGÜENGOITIA, Jorge, *El libro de oro del teatro mexicano*, introducción, compilación y notas Luis Mario Moncada, CONACULTA/El Milagro, México, 2000
- KRAUZE, Enrique, *Místico de la libertad Francisco I. Madero*, FCE, México, 1987, (Biografía del poder 2)
- MARTÍNEZ, José Luis, *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, México, 1992, (colección Cátedras)
- MATUTE, Álvaro, *La Revolución Mexicana, actores escenarios, acciones (Vida cultural y política)*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana : Océano, México, c2002
- MONTEMAYOR, Carlos, “Introducción” en *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, Departamento de Humanidades/Dirección de Difusión Cultural UNAM/ Fondo Nacional para actividades sociales, (Material de Lectura Serie Poesía Moderna 50)
- NOMLAND, John B., *Teatro mexicano contemporáneo 1900-1950*, INBA, México, 1967
- PAZ, Octavio, “El jinete del aire” en México en la obra de Octavio Paz, FCE, México, 1987.
- -----, *Poesía en movimiento México 1915-1966*, Selección, prólogo y notas, Octavio Paz , S.XXI/SEP, México, 1985
- POVEDA, Lola, *Texto dramático, la palabra en acción*, Narcea, Madrid, 1996, 200 p.
- ROMÁN Calvo, Norma, *Para leer un texto dramático del texto a la puesta en escena*, UNAM/Árbol, México, 2001

*Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes: Estudio para una puesta en escena y consideraciones relativas.

- SALVAT, Ricard, *El teatro como texto como espectáculo*, Montesinos, 3° ed, Barcelona, 1996, 158 p. (Biblioteca de divulgación temática 17)
- SCHNEIDER, Luis Mario, *Fragua y Gesta del Teatro experimental en México*, Difusión cultura Dirección de Literatura/UNAM/ El Equilibrista, México, 1995, 376 p.
- SILVA HERZOG, Jesús, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, FCE, México, 1993, 256p.
- SOLÓRZANO, Carlos, *Testimonios teatrales de México*, UNAM, México, 1993
- STEN, María, *Cuando Orestes muere en Veracruz*, UNAM/FCE, México, 2003, 224p.
- TORREA, Juan Manuel, *La decena trágica*, Academia Nacional de Historia y Geografía, México, 1963.
- XIRAU, Ramón, "Cinco vías a Ifigenia cruel" en *Entre la poesía y el conocimiento*, FCE, México, 2001
- ZEA, Leopoldo, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, FCE, México, 1985
- ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. FCE, México, 1968, Lecturas Mexicanas 81.

## Tesis

- CAICEDO PALACIO, Adolfo León, *Ifigenia cruel de Alfonso Reyes y sus fuentes en la dramaturgia universal*, Tesis de doctorado en Letras, FFyL/ Dirección de Estudios de Posgrado/UNAM, México, 1988
- CASTILLO PEREZ, Alberto, *Análisis dramático de Ifigenia cruel de Alfonso Reyes*, Tesis de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, FFyL/UNAM, México, 2003
- GONZÁLEZ ORTIZ, Margarita, *Puesta en escena de EL Divino Narciso*, Tesis de licenciatura en Literatura dramática y teatro, FFyL/UNAM, México, 2005
- LEIJA URIAS, Ana Lorena, *Recursos teatrales de Sor Juana en el Auto Sacramental de El Divino Narciso*, Tesis de licenciatura en Literatura dramática y teatro, FFyL/UNAM, México, 2000
- LÓPEZ COLOMÉ, Pura, *Las tres Ifigenias: aproximaciones a Ifigenia cruel*, tesis de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, FFyL/UNAM, México 1986

- MATHUS TORRE, Carlos, *Un acercamiento a Ifigenia Cruel de Alfonso Reyes*, Tesis de licenciatura en Letras Españolas, Universidad Iberoamericana, México, 1984

## Hemerografía

- ❖ “Alfonso Reyes, guía de varias generaciones” en *El Nacional* (24 de mayo 1989) sección C p.1
- ❖ *Galeras* “Alfonso Reyes Poesía, Teatro, Crónica, Ensayo, Crítica”, FCE, año3 num. 25, mayo 1989
- ❖ CAMARGO BREÑA, Angelina, “Reyes y Cocteau, Hombres Modernos” en *Excelsior* (25 de mayo 1989) p. 3
- ❖ MONSIVAIS, Carlos, “Landrú o Crítica de la crítica humorística o cómo iniciar una polémica sin previo aviso” en *Revista de la Universidad*, (junio 1964) p. 28
- ❖ REYES, Alfonso, “Landrú”, en *Revista de la Universidad* (junio 1964)
- ❖ RODRÍGUEZ Monegal, Emir, “Alfonso Reyes: las máscaras trágicas” en *Vuelta* #67 (junio1982) p. 6- 18
- ❖ SÁNCHEZ Ruipérez, Martín, “El nombre de Artemis dorio-lirio: etimología y expansión”, *Revista Emérita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*, vol. XV, 1947, pp.1-60.
- ❖ SHERIDAN, Guillermo, “Correspondencia 1907-1914 Alfonso Reyes-Pedro Henríquez Ureña” en *Vuelta* #128 (julio 1987) p. 48-52.
- ❖ VARGAS LLOSA, Mario, “Un hombre de letras” en *El País* (domingo 20 de febrero 2005) p. 11
- ❖ ZAID, Gabriel, “Nueve sílabas”, en *Letras Libres*, Noviembre 2008

## RECURSOS DIGITALES

- *Alfonso Reyes digital. Obras completas y dos epistolarios*, En DVD, en edición facsimilar, la Fundación Mapfre Tavera de Madrid y el FCE presentan los veintiséis tomos de las Obras Completas su epistolario con Pedro Henríquez Ureña y con Julio Torri. Junto. A las obras de Reyes se incluyen textos escritos expresamente para esta edición de José Luis Martínez, Alicia Reyes y Adolfo Castañón.
- Universidad Virtual Alfonsina: <http://www.alfonsoreyes.org/>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA - Vigésima segunda edición: <http://rae.es/rae.html>

## Apéndice 1

### *El General Bernardo Reyes (Antes de la Decena Trágica)*

Alfonso Reyes, a diferencia de sus hermanos mayores, nace con el privilegio de ser el hijo del jefe de la Tercera Zona Militar y unos meses antes de que el general Bernardo Reyes sea Gobernador del Estado de Nuevo León. Desde el primer periodo 1889-1891, el general Reyes es reelegido (modificando la Constitución del Estado para este fin) varias veces, así ocupa la gubernatura del Estado de 1889 hasta 1909.<sup>70</sup> Su habilidad para gobernar le valió una gran popularidad, tanta que comenzaron a surgir rumores acerca de que la sucesión de Díaz recaería en el general. En 1896 es llamado a la capital para que ocupe el puesto de subsecretario de Guerra, pero al no entenderse con el Secretario de Guerra, general Berriozábal, renuncia y regresa a Nuevo León.

Al morir Romero Rubio, José Ives Limantour, en ese entonces Secretario de Hacienda, quedó al frente del grupo de los *Científicos*. El presidente había ideado una fórmula, a su parecer ideal, que conciliaba las fuerzas encontradas frente a la sucesión, dicha fórmula consistía en la constitución de un peculiar duunvirato con Limantour como depositario de la confianza del capitalismo extranjero, y el general Reyes, que garantizaría la fidelidad del ejército y neutralizaría las antipatías para los Científicos, latentes en las clases sub-media y popular de la nación<sup>71</sup>.

En 1900 el general Reyes es llamado a la ciudad de México para hacerlo Secretario de Guerra. El presidente proyectaba un viaje a Europa y en ese caso

---

<sup>70</sup> "A los pocos meses de nacido Alfonso, en 1889, la familia se trasladó a una nueva residencia, con instalaciones 'menos broncas, mucho más urbanas'. Además, por esas fechas el padre dejó su puesto de Comandante Militar de la región para ocupar por primera vez la Gubernatura constitucional del Estado [de Nuevo León]. Por lo tanto, a Alfonso le correspondieron los años de estabilidad política y de crecimiento económico en la entidad. El prestigio y fuerza de su padre alcanzaron pronto nivel nacional. Con gran consenso, permaneció en la Gubernatura hasta 1900, cuando pasó a la capital del país a hacerse cargo de la Secretaría de Guerra. Esto es, a diferencia de Rodolfo, durante sus primeros once años Alfonso tuvo una vida absolutamente tranquila, sin sobresalto alguno, con un padre ya no visto como un fuereño que venía a imponer cambios en el status quo. Sino reverenciado por haber sido el promotor del progreso LOCAL" p.18 en Javier Garcíaadiego, *Política y literatura., las vidas paralelas de los jóvenes Rodolfo y Alfonso Reyes,*

<sup>71</sup> Diego Arenas Guzmán, *Radiografía del cuartelazo 1912-1913,* p.17

Limantour ocuparía la presidencia y Reyes iría a la Secretaría de Guerra, en tránsito directo a la primera magistratura de la Nación. El viaje no se realizó, pero estos movimientos despertaron en Limantour y en el general Reyes la ambición y el deseo por la silla presidencial. Entre ellos hubo varios choques importantes de posturas políticas y sobre todo de competencia por resultar ser el elegido. En diciembre de 1902 Bernardo Reyes presenta su renuncia a la Secretaría de Guerra<sup>72</sup> y regresa al gobierno de Nuevo León. Su popularidad provoca que partidarios de su gobierno formen clubes políticos planeando su postulación como vicepresidente hacia 1909. El general está en desacuerdo, pues a los ojos de Díaz esto se interpreta como una amenaza. Los reyistas “pese a Reyes” insisten. El general nunca aceptará la candidatura, mostrando siempre su fidelidad al presidente Díaz. El presidente, aún dudoso de la lealtad del general Reyes y antes de las elecciones, le ordena dejar interinamente el gobierno de Nuevo León para ir en “comisión de estudios militares” a Europa.

En su ausencia Madero lanza el Plan de San Luis donde desconoce el gobierno de Díaz, asume la presidencia provisional y convoca para el 20 de noviembre a un movimiento armado para tomar el poder. Estalla la Revolución el día convocado, Madero entra a territorio nacional en febrero de 1911. En marzo de ese año, el general Reyes fue llamado a México aún por el gobierno del presidente Díaz, que a su vez realizó cambios en el gabinete: como Secretario de Relaciones Francisco León de la Barra, como Secretario de Guerra el general González Cosío, sigue como vicepresidente Ramón Corral. Los revolucionarios toman Ciudad Juárez. En plena acción de la estrategia militar de ambos lados de la Revolución, en mayo, se le ordena al general Reyes que se detenga en la Habana. El 21 de mayo de 1911 se firma un convenio de paz y el presidente Díaz acepta renunciar, cuatro días después, el 25 de mayo Porfirio Díaz y Ramón Corral renuncian a la presidencia y vicepresidencia de la República, Francisco León del Barra es nombrado como presidente provisional. El 27 de mayo Porfirio Díaz se embarca en Veracruz en el vapor alemán Ypiranga<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> A este respecto existen diversas versiones de si el general renunció voluntariamente o si el presidente le pidió la renuncia. Para esto véase: Josefina G. de Arellano, *Bernardo Reyes y el movimiento reyista en México*.

<sup>73</sup> También con la ortografía: Ipiranga

El 7 de junio de 1911, Madero hace su entrada triunfal en la ciudad de México. El 9 de junio regresa a México el general Bernardo Reyes, quien se encuentra con una situación muy distinta a su partida año y medio antes. Se entrevista con Madero y en presencia del presidente interino De la Barra, Madero le ofrece la Secretaría de Guerra al general Reyes. Éste, en primer momento acepta, pero poco después rehúsa el ofrecimiento.

Se lanza entonces a una oposición armada contra Madero. Cruza la frontera de los Estados Unidos de Norteamérica, lo siguen pocos hombres que al poco tiempo se hacen menos. El movimiento no fructifica y el general dimite su causa y se entrega a las fuerzas de Madero. Es encarcelado en la prisión Militar de Santiago Tlatelolco en la Ciudad de México.

En 1911 Alfonso Reyes contrae matrimonio con Manuela Mota y en 1912 nace su primer y único hijo. Cursa la carrera de Jurisprudencia del año 1908 a 1912.

Madero lleva tan sólo 15 meses en la presidencia y le ha costado trabajo concentrar la confianza de los diferentes sectores de México. Los militares aguardan con paciencia el momento de mostrar su inconformidad.

El general Reyes se convierte en un personaje incómodo para Madero, no sabe qué hacer con un preso tan fuerte, políticamente hablando. Si lo fusila eso despertará los ánimos violentos de los militares, si lo conserva, puede volver a rebelarse.

Aún estando, el general Reyes, en la cárcel y superando la decepción de que sus seguidores lo abandonaran, con la ayuda y estímulo de su hijo Rodolfo vuelve a sus planes de derrocar a Madero. Madero por su cuenta es consciente del peligro que representa el prisionero, pero siguiendo sus ideales de paz y democracia no considera el fusilar al general, al contrario intenta conciliar con la familia de él, en particular con Alfonso Reyes, para que su padre pueda salir de la cárcel.

Poco tiempo después de su encarcelamiento Madero solicita la intervención de Alfonso Reyes para liberar al general Reyes de la prisión militar de Santiago



Tlatelolco, donde se encontraba detenido desde su entrega voluntaria en Linares después de su frustrado alzamiento contra el 'Apóstol de la Democracia'. La fuerza prometeica del general Bernardo Reyes se había extinguido. Su momento histórico había pasado.<sup>74</sup>

Madero manda decir a Alfonso Reyes que si él, y “no otra persona de la familia” daba su palabra de que el general Reyes estaba dispuesto a retirarse a la vida privada, ese mismo día quedaría en libertad. Pero Alfonso Reyes no era la influencia dominante en la familia. Rodolfo Reyes su hermano mayor era quien imprimía mayor peso en el ánimo de su padre; lo alentaba y secundaba aún en los proyectos más descabellados. Alfonso Reyes sabe que no puede prometer eso, conoce que su padre no lo escuchará; ya lo ha intentado antes sin ningún resultado.

Poco a poco el ambiente se tensa más, la pasividad y tardanza en tomar decisiones por parte del presidente, le hacen perder el apoyo popular. Corren los rumores en los círculos políticos y militares, saben que se prepara un golpe de Estado, pero Madero no oye las advertencias pues considera que cuenta con el apoyo del pueblo que votó por él y cree que eso impedirá algún daño.

---

<sup>74</sup> Rogelio Arenas Monreal, *Alfonso Reyes y los hados de febrero*, p.16