

1

01013
14

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**ANÁLISIS DRAMÁTICO DE *IFIGENIA CRUEL*
DE ALFONSO REYES**

TESIS



**QUE PRESENTA: ALBERTO CASTILLO PÉREZ
PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADO
EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

DIRECTORA: DRA. REYNA BARRERA LÓPEZ



2003

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

**TESIS
FALLA
DE
ORIGEN**

A Silvestre y Eva con agradecimiento y amor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	4
1. Datos biográficos de Alfonso Reyes.	11
2. La tragedia.	19
3. La tragedia, después de los griegos.	32
3.1. Estructura de una tragedia con base en la teoría aristotélica.	37
4. Análisis estructural según la gráfica aristotélica de composición dramática.	42
5. Análisis comparativo de personajes y trama entre <i>Ifigenia cruel</i> y la <i>Ifigenia</i> de Eurípides.	49
6. <i>Ifigenia, la cruel</i>. Génesis de un personaje.	68
7. Aspectos poéticos: algunas ideas e imágenes en <i>Ifigenia cruel</i>.	78
7. 1. Otros aspectos poéticos.	92
CONCLUSIONES.	100
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	105

Introducción.

La primera pregunta que viene a la mente al enterarse de que este estudio se dedica a una tragedia es, ¿por qué? La respuesta y justificación no es una, sino varias. Por una parte debo hacer patente mi amor y mi predilección por el género dramático por encima de los demás géneros literarios. Esto, se debe en gran medida a la formación que como dramaturgo llevé a la par de la literaria que se me ofreció en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Debo señalar que antes de decidirme por la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, tuve a bien considerar la posibilidad de realizar mis estudios en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de esta misma facultad. Me decidí por la primera opción, ya que encontré que mi gusto es mayor por las letras, es decir, por el texto, que por la parte espectacular del fenómeno teatral. Sin embargo, a lo largo de los cuatro años que duraron los estudios escolarizados pude comprobar que los textos dramáticos fueron abordados en muy pocas ocasiones y que se daba preferencia a la narrativa, la poesía y el ensayo.

Elegir la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes me ha permitido conciliar en un autor la indudable calidad de un texto dramático con el requisito de un valor literario. Para el estudioso de las letras es difícil acceder al texto dramático debido a que éste incluye una serie de constantes privativas del drama; lo reconozco. Sin embargo en

esta particular obra de Reyes encontramos otros puntos de dónde asirse, ya que aborda la importantísima cultura griega, los estudios estéticos fundados en *La Poética*, (y dramáticos, debo agregar) así como la indudable belleza de la poesía en lengua española.

Además de estas razones que no son pocas, debo señalar la importancia de *Ifigenia cruel* dentro de la enorme y vasta obra de Reyes. Es la única tragedia que escribió, y es sin duda el más importante acercamiento realizado por un autor mexicano al género trágico si tomamos en cuenta que se ciñe en la medida de lo posible a los cánones clásicos.

Es cierto que otros autores han escrito o han tratado de escribir tragedias, como ejemplo de ello tenemos a Sergio Magaña (1924-1990) con su *Moctezuma II* y a Hugo Argüelles (1932-) con *Los Gallos Salvajes*, pero ninguno de ellos tuvo la intención, como Alfonso Reyes, de apegarse tanto a lo canónico. Por el contrario, hay en ellos un afán de arriesgar e interesar al espectador moderno por aquello que consideran importante del género.

En esta tragedia, Alfonso Reyes convoca ideas nacionales y universales. Hace suya una cosmogonía y con ello le da carta de naturalización en una tierra que bien sabe lo que es la tragedia. No debemos olvidar que fue este autor regiomontano uno de los más importantes impulsores del movimiento humanista que principió en 1909 bajo el nombre de Ateneo de la Juventud y continúa hasta hoy en día en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Al autor de *Visión de Anáhuac* se le debe un impulso y un deseo genuinos de hacer propio un legado occidental que durante mucho tiempo pareció ajeno. En la lengua reside en gran medida la cultura y la mexicana, transplantada de España, se liga a una tradición que se remonta, como en gran parte del mundo, a los

griegos.

En la mitología del pueblo helénico, el ateneísta encuentra el punto de diálogo entre él y los héroes, dioses y semidioses que hará propios a través de la creación. De nada sirve reclamar una herencia si no se hace uso de ella. Él se apropia de un pasado y lo revive en su trabajo literario.

La mayoría de los estudiosos de Alfonso Reyes se han acercado a la obra de este autor mirándolo como un gran ensayista y poeta; las más de las veces queda a un lado su trabajo dramático. El propio Octavio Paz señala en "El jinete del aire" que las ideas éticas y estéticas así como la forma y la medida constituyen una dimensión ética: "...éstas ideas son la sangre invisible que anima su obra su obra poética más perfecta: *Ifigenia cruel*".¹

A Reyes se le reprocha el ser un poeta formal, de lenguaje puro y claro y de poco riesgo, por no desbordar sus sentimientos. Reproche que lleva es en sí mismo una alabanza y que no hace sino describir algunas de las características de la obra de Reyes. Se dice algunas, porque si bien el grueso de su obra se encuentra en el ensayo, se tienen brillantísimos ejemplos de su calidez emocional y su poesía mesurada desperdigados por aquí y por allá:

No cabe duda: de niño,
a mí me seguía el sol.
Andaba detrás de mí
como perrito faldero;
despeinado y dulce,
claro y amarillo:
ese sol con sueño
que sigue a los niños.²

¹ Octavio Paz, "El jinete del aire" en *Puertas al Campo*. México, UNAM, 1967, p.58

² Alfonso Reyes, "Sol de Monterrey" en *Obras Completas* tomo X. México, FCE, 1961. p 144

Su obra dramática, brevísima, contiene sólo el argumento para una opereta *Landrú* y la obra que motiva este trabajo: *Ifigenia cruel*. Sin embargo, la pregunta se alza una y otra vez: ¿Se considera *Ifigenia cruel* un texto dramático de manera formal? Dicho llanamente: ¿Corresponde a la idea que se entiende por teatro? Se podría concluir en un intento totalizador, que esta obra es un poema dramático; pero aún así la pregunta continúa en el aire: ¿qué le confiere su característica dramática, teatral?

La sola representación en un escenario, no convierte a un texto en teatro, ni siquiera la intención del autor lo consigue. El drama, constituye un género complejo y pide además del espacio escénico, la participación de actores o sujetos actorales y la existencia de un texto dramático, escrito o no.

En este breve trabajo importa la última categoría, la del texto dramático, aunque se intentará abordarlo de un modo más amplio; es decir, que se revisará parte de su poética. Cuando se habla de una tragedia o una comedia se sabe de inmediato que la característica dramática ya está incluida. Se da por hecho que se trata de un texto cuyas marcas textuales permiten sea llevado a escena. ¿Cuáles son éstas? ¿Qué hace la diferencia entre un texto dramático y otro?

La característica distintiva de un texto dramático es el movimiento, dicho de otro modo, el conflicto. En un texto dramático debe haber un choque de fuerzas y un conflicto a resolver, esto le confiere la condición natural llamada: acción dramática. Ésta mantiene al espectador interesado en lo que ocurre en el escenario y mueve física y psicológicamente a los personajes; también conforma la parte medular de los diálogos y justifica todo el desarrollo de una obra teatral.

La acción dramática permanece íntimamente conectada a la estructura dramática (un texto sin una estructura sólida mostrará sus defectos en el escenario). Volviendo al tema: la pregunta que salta a la vista es: ¿Cumple *Ifigenia cruel* con todos estos requisitos? ¿Es un texto dramático? No se trata ya de discutir su calidad como bellísimo poema, sino de ir a las vísceras de su cuerpo poético e investigar si se está frente a un texto dramático o no.

Entre la gente de teatro, actores, directores y dramaturgos, incluso productores se desarrolla un cierto sentido que les permite saber "de una leída" si un texto funcionará sobre el escenario o no. "A ojo de buen cubero" algunos han descartado al autor de *Landrú* como dramaturgo y otros más lo han admirado: pero su tragedia no ha sido llamada con frecuencia a escena

La única manera de saber si *Ifigenia cruel*, además de un texto poético, puede considerarse como un texto dramático, es analizando su estructura y características como se haría con cualquier obra teatral. Del resultado de este análisis será posible extraer mayores pistas sobre su naturaleza teatral.

Ifigenia cruel fue concebida por Alfonso Reyes a la manera de una tragedia griega clásica, por lo cuál lo más factible será aplicar los criterios que Aristóteles en su *Poética* y de modo más ilustrativo en su "Sistema Coercitivo" donde plantea los valores estructurales estéticos del género y que siguen siendo válidos para cualquier estudioso del drama.

Por otra parte, se hace necesario abordar *Ifigenia cruel* con herramientas que permitan conocerla más profundamente y entenderla no tan sólo como un texto dramático, si es que lo es, sino como un texto literario de una complejidad deliciosa. No se desea caer en la descalificación o en la separación entre textos dramáticos

y el resto de la literatura, por lo tanto se intentará abordar *Ifigenia cruel* desde un punto de vista general: como texto literario y de un punto de vista particular: la obra que muestra características propias del drama.

Para acercarse a la complejidad de *Ifigenia cruel*, se propone un análisis utilizando la hermenéutica, vista por Gloria Prado como: "...la aproximación a todo texto, entendido éste no sólo como experiencia vital que se evidencia ante los ojos atónitos de quien la vive o la contempla, para apropiársela después o integrarla a la propia comprensión y más todavía, a la auto comprensión."³

Es también necesario colocar a *Ifigenia cruel* frente a sus contrapartes griegas, ya que ésta no se explica sin aquellas. El personaje creado por Alfonso Reyes muestra características compartidas con el de Eurípides (484-406 a. C.) y como se verá más adelante es prácticamente imposible entender el sentido de *Ifigenia cruel* si no se revisan *Ifigenia en Áulide* (405 a. C.) e *Ifigenia en Táuride* (414 a. C.).

Esta obra de Alfonso Reyes entrega además otra ventaja, que pocas obras conceden, se relaciona íntima y directamente con su autor y su momento histórico. Se podría decir que toda obra lo está, incluso por omisión, sin embargo en *Ifigenia cruel*, Reyes y la Historia de México tienen lazos claros que conviene señalar.

Si bien éste no pretende ser un estudio que abarque en su totalidad la historia y complejidad de la tragedia, sí plantea un acercamiento al desarrollo de este género en la dramaturgia mexicana. Probablemente no hay literatura nacional en la que uno o varios escritores no se hayan sentido tentados a utilizar la fuerza de una tragedia para expresar sus motivaciones en las letras de su

propia patria. Resulta evidente que durante varios siglos de años, la Grecia antigua y su arte dramático han servido de inspiración, ejemplo y objeto de incansable estudio. En México, el género conocido como tragedia ha sido cultivado en no pocas ocasiones por aquellos que, cada vez en menor cantidad, se dedican a desentrañar el carácter humano a través de ese espectáculo llamado teatro.

El género trágico, como ya se mencionó antes, ha sufrido cambios, retomado en diversas ocasiones y por variadas culturas. Ya sea adaptando el lenguaje a uno más cercano al de los espectadores en turno y otras, adaptando temas, personajes y estructuras a otro contexto.

Durante el siglo XIX mexicano, tanto las compañías domésticas como las visitantes representaban gran cantidad de obras europeas, y por razones obvias, principalmente de españoles. No se pretende con esto, decir que no hubiera teatro de autores nacionales; sin embargo, una ligera ojeada a los archivos da cuenta de la predilección por comedias españolas o traducciones de obras francesas, que a fin de cuentas, llegaban a estas tierras a través de una triangulación en la que uno de los vértices era España.

Mientras una revolución se libraba con armas, otra, la del pensamiento, tenía lugar entre los jóvenes que asistían a la Universidad y los grupos surgidos a su sombra. El acercamiento a la cultura griega, los conduciría no sólo a fundar un humanismo del que aún se cosechan los frutos; sino también a la creación de una obra importantísima para la literatura nacional. Entre ellos se encontraba Alfonso Reyes, quien entrega un brillante ejemplo de tragedia que a pesar de estar ceñida bajo los cánones clásicos, aventura cambios y aporta un nuevo pensamiento a este género.

³ Gloria Prado, *Creación, recepción y efecto*. México, Diana, 1992, p. 26.

1. Datos biográficos de Alfonso Reyes.

Alfonso Reyes nació en Monterrey, Nuevo León la noche del 17 de mayo de 1889, su familia era de Guadalajara. Su madre se llamó Aurelia Ochoa y su padre Bernardo Reyes, personaje importante en la Historia de México, de capitán de caballería ascendió, años más tarde a secretario de Guerra y Marina, durante el gobierno de Porfirio Díaz, con quien además contendría, más tarde por la presidencia del país.

En aquella ciudad del norte, pasa buena parte de su infancia y de esa época datan sus primeros textos de creación literaria publicados en El espectador de Monterrey Su nieta, Alicia Reyes, brinda en Genio y figura de Alfonso Reyes, la biografía más completa que de este autor se tiene a la fecha. La autora divide, con muy buen tino, la vida y los períodos creativos de su abuelo, de acuerdo a sus estancias en el extranjero:

- 1) Europa: París y España.
- 2) Segundo París.
- 3) Argentina.
- 4) Brasil.
- 5) Segunda Argentina.
- 6) México definitivo.

La división anterior da una idea de la importancia que la

estancia en el extranjero tuvo para la vida y obra de Reyes. Cada uno de los lugares por los que el autor pasa, marca de algún modo su obra y le permite desarrollar no sólo una idea de América y México, sino también, dada la distancia, un acercamiento más objetivo hacia su propia cultura.

En su libro *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*, José Luis Martínez divide la obra de Reyes en ciclos que están claramente conectados con sus experiencias de vida. Estos ciclos son llamados por Martínez:

- 1) Los años de aprendizaje.
- 2) La década madrileña.
- 3) Los años mundanos.
- 3) El período de madurez.
- 4) La cosecha final.

Como era común en los días de su adolescencia, se traslada a la ciudad de México en 1905, para continuar sus estudios e ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria, de San Ildefonso, para después obtener el título de abogado en la Facultad de derecho en 1913. Sus dotes de escritor ven la luz, en la revista "Savia Moderna". Desde el principio frecuenta con mayor insistencia la poesía y el ensayo. En esos años surge uno de los pilares de la literatura mexicana a través del llamado Ateneo de la Juventud, que es estatuido en 1909 y tiene por objetivo trabajar en pro de la cultura intelectual y artística.

Funda, junto con Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Antonio Caso, Genaro Fernández MacGregor y Julio Torri, entre otros, dicha organización. "Algunos se destacaron,

otros se quedaron en promesa, pero lo importante fue que surgió una nueva voz, la voz de la juventud en el pensamiento de México. Rompió las cadenas de una educación ya obsoleta."⁴

Esta apertura e inquietud artística coincide con la del pensamiento revolucionario, apenas unos años más tarde, una revolución se inicia y el Porfiriato se viene abajo. La guerra que se desata toca de manera directa al joven Reyes. Su padre, el general Bernardo Reyes, participó activamente en el movimiento armado, por desgracia, el 9 de febrero de 1913, cayó muerto frente a la Puerta Mariana del Palacio Nacional en el suceso histórico que hoy conocemos como la Decena Trágica.

Para José Luis Martínez, estos son "Los años de aprendizaje":

...aquellos primeros años de su vida hasta mediados de 1914, transcurridos entre su nativa Monterrey y la Ciudad de México, son los de su aprendizaje y sus primeras armas; concluye entonces con su carrera de abogado, participa activamente en las empresas culturales de la generación ilustre que unió al Ateneo de la Juventud, casa con Manuelita, publica su primer libro y dos importantes conferencias hasta que, los sucesos políticos y la muerte de su padre, el general Bernardo Reyes, lo empujan a Europa a mediados de ese año.⁵

Es justamente la muerte de su padre, ya lo hemos mencionado antes, el hecho que detonará el nacimiento de la obra que se estudia, *Ifigenia cruel*, pero su importancia merece que sea abordado con mayor profundidad más adelante.

⁴ Alicia Reyes, *Genio y Figura de Alfonso Reyes*, México, Capilla Alfonsina, 1997, p. 41.

⁵ José Luis Martínez, "Los ciclos en la obra de Alfonso Reyes" en *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1992, pp. 51-52.

Este acontecimiento tiene una gran importancia, ya que ante el dolor de esta muerte y la violencia que la Revolución había desatado en el país, Reyes decide imponerse una especie de auto exilio y viajar a París, habiéndose negado a aceptar el cargo de secretario particular que le ofrecía Victoriano Huerta. Se apresuró a presentar su tesis de licenciatura y partió con rumbo a París acompañado de su mujer e hijo en 1913.

Años después, Reyes escribió, en recuerdo del dolor causado por la muerte de su padre la llamada "Oración del 9 de febrero", una elegía en la que señala: "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 mal, será imputable a ese amargo día."⁶

En París, trabajó en el servicio diplomático y tuvo además la oportunidad de primera mano la obra de André Gide y otros, comparte París con figuras de la talla de Diego Rivera, Angel Zárraga y Angelina Beloff. "Apenas comenzaba a recomponer su idea elemental de Francia cuando sobrevienen dos acontecimientos que lo obligaron a cruzar la frontera y a radicarse en España. Uno, la guerra europea, y otro, al triunfo de Venustiano Carranza, la supresión en masa del cuerpo diplomático y consular mexicano en el extranjero."⁷

Los acontecimientos señalados los llevan a España, en donde pasa tiempos difíciles en lo que a lo económico se refiere, pero quizás por la afinidad con el idioma, consigue amistades duraderas y entra en contacto con literatos con los que intercambia conocimientos y experiencias, entre los que se encuentran Juan de

⁶ Alfonso Reyes, *Oración del 9 de Febrero*. México, Ediciones Era, 1963, p. 23.

⁷ Alicia Reyes, op. cit., p.51.

la Encina, José Ortega y Gasset y Ramón de Valle Inclán, por citar los más renombrados.

La llamada "década madrileña", es la "que va de 1914 a 1924, o de sus veinticinco a sus treinta y cinco años, en que permanece en Madrid, será la de su mejor periodo de creación y en la que se convertirá, al mismo tiempo, en gran escritor y maestro de la investigación literaria. La simple enumeración de las obras que realiza en estos años dan clara idea de la intensidad de su trabajo de creación y erudición."⁸

Entre estas obras maestras producidas durante esta estancia en España, se encuentran *Visión de Anáhuac*, *El suicida*, *El plano oblicuo*, *Simpatías y diferencias* y finalmente, *Ifigenia cruel*. "Podemos pues convenir, que en este primer ciclo de su obra, Alfonso Reyes ha forjado su prestigio literario e intelectual en el ámbito nacional y europeo con obras sin las cuales su figura literaria no podría ser lo que es."⁹

También en España edita *Ifigenia cruel* en 1924, esta obra acoge un sentimiento y una visión que lo lleva a fijarse en este personaje como un símbolo de lo que a él mismo le había ocurrido. Reyes lleva la literatura a su vida, se apropia de la mitología griega y la mexicaniza, no como un mero adorno o un afán de ser culto, sino como una forma de entenderse mejor a sí mismo y su cultura.

Regresa a París en 1924 y vive en esa ciudad hasta 1927 trabajando como Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en Francia.

⁸ Alicia Reyes, op. cit., p. 52.

⁹ José Luis Martínez, "Los ciclos en la obra de Alfonso Reyes" en *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1992 p 53

Para julio de 1927 ya se encuentra en Argentina, país en el que ha sido nombrado embajador. En el discurso que el embajador Reyes lee en un banquete de bienvenida que le ha ofrecido la revista *Nosotros*, se pueden encontrar algunas ideas que están conectadas con el autor de *Ifigenia cruel*. Se trata del llamado *Saludo a los amigos de Buenos Aires* en el que relata cómo fue forzado a dejar su patria y a convertirse en un incansable viajero.

Su carrera como diplomático se ve notablemente fortalecida y lejos quedan ya las épocas en las que la que su supervivencia material se realizaba con grandes penurias. Este periodo es el que José Luis Martínez llama : *Los años mundanos*, que transcurren entre 1924 y 1938 "entre sus treinta y cinco y sus cuarenta y nueve años de edad, parecen su años felices, mundanos y un poco despreocupados.

Vida diplomática y social, haciendo respetar, comprender y amar a México en París y Buenos Aires, en Río de Janeiro y Montevideo. Escribe sobre todo su poesía refinada y de cortesía. Al final de este período, señala, Martínez, Antonio Castro Leal le hace un comentario que seguramente influyó en el desarrollo posterior de su obra.

Dice Castro Leal que en Reyes hay dos escritores el escritor de sus amigos al que llama Alfonso y el escritor de sus lectores al que llama Reyes. "En fin, entre sutiles argumentos, Castro Leal sugiere a Alfonso Reyes que abandone las pequeñas obras de ALFONSO, el escritor de sus amigos, y emprenda las obras de gran aliento que puede realizar REYES, el escritor de sus lectores. En todo caso, propone que ambos colaboren en las obras futuras."¹⁰

¹⁰ José Luis Martínez, op. cit., p. 54

Es nombrado como Ministro Plenipotenciario a España y después a Francia en diversas ocasiones y por diversos motivos. La lista de sus nombramientos es larga e impresionante, lo que conviene destacar para los efectos de este trabajo es que vuelve de modo definitivo a México en 1939 en donde funda la Casa de España, que más tarde se convertiría en El Colegio de México. Fue también socio fundador de El Colegio Nacional.

Esta última etapa en México se ve enriquecida además de la continuación de sus trabajos literarios, por la publicación de ensayos y artículos en diversos periódicos y revistas nacionales.

El período de madurez, según Martínez, es el de los años que van de 1939 a 1950:

...durante este segundo ciclo de su obra intelectual publica treinta y cinco volúmenes de ensayos y estudios de los cuales veinticinco son libros originales y el resto reediciones; siete volúmenes de poesía; dos de novelística; siete cuadernos de *Archivo*; prologa dieciséis libros y hace cuatro traducciones, es decir, que en estos once años publica cincuenta y un libros de su pluma, dejando aparte prólogos y traducciones. Además, ya lo sabemos, organiza y preside El Colegio de México; sustenta sus conferencias en El Colegio Nacional donde enseña literatura y explica temas humanistas, y cumple además numerosos compromisos académicos y cívicos.¹¹

Los últimos años de Reyes, es decir los que Martínez llama: La cosecha final, son los que van de 1951 a 1959, son años en los que además de continuar con su vasta obra, ocupa en organizar y engarzar textos dispersos en volúmenes que harán más accesible su lectura:

Estos serán los últimos años de las colecciones de obras sueltas: poesía, ensayos, artículos y archivo; del ordenamiento de las Obras completas, iniciadas en 1955 para celebrar los cincuenta años de su carrera de escritor, y de las cuales alcanzó a cuidar los diez primeros volúmenes y preparar cuatro más; y de la continuación de las empresas constantes de su vida intelectual: estudios clásicos, resúmenes de literatura mexicana, etcétera. Pero no emprende ya nuevas tareas, siente que sus días se acortan y experimenta la necesidad de ordenar sus papeles, atar cabos sueltos y preparar su legado.¹²

En pocos autores se encuentra con tanta claridad la relación entre su vida y su obra. Si bien es cierto que las experiencias de vida moldean, a veces no es tan sencillo o resulta de una llaneza extrema tratar de explicar los personajes e ideas de un autor relacionándolos con los acontecimientos de su vida. En el caso de Alfonso Reyes, bien vale la pena este tipo de acercamiento, ya que, su vida, fue una vida literaria; esto, en el sentido de alguien que vive para su obra, que lleva además registro de sus lecturas y escritos y de las reacciones que estas lecturas y escritos provocan tanto en él como en quienes lo rodean, tal vez sería mejor decir: quienes lo leen.

Alfonso Reyes fallece el 27 de diciembre de 1959.

¹¹ José Luis Martínez, *op. cit.*, p 56

¹² José Luis Martínez, *op. cit.*, p 57

2. La tragedia.

Para los propósitos de este estudio, se considera tragedia al texto dramático, es decir escrito para ser llevado a escena por actores, en el que el protagonista, a veces también llamado héroe, es golpeado por la fuerza del destino, Dios, o los dioses; pero no de modo accidental y sin significado, sino todo lo contrario: a causa de sus acciones y con una trascendencia significante.¹³

La tragedia hace énfasis en la vulnerabilidad del ser humano, cuyo sufrimiento es causado por una combinación de factores humanos y divinos; sufrimiento que, sin embargo, resulta generalmente inmerecido, en lo que se refiere a su crudeza. La tragedia es un género que a simple vista parece ser pesimista, no obstante no es así, aunque en la mayoría de las tragedias el protagonista sufre lo indecible, también existen otras, en las que se encuentra una solución, que se podría llamar satisfactoria, al resolver positivamente el conflicto.

Obras épicas como *La Iliada* y *La Odisea*, de Homero, eran cantadas o recitadas frente al público con un acompañamiento musical durante festivales. El género épico fue reduciendo su audiencia hasta terminar siendo privado, se leía en manuscritos.

Esto mismo sucedió, aunque parcialmente, con la tragedia, sin embargo, si no era representada, perdía su sentido, las características del género obligaron a que se siguiera llevando ante

¹³ Confr. *Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe*, Madrid, 1979.

el público, aunque los manuscritos cobraron cada vez mayor importancia. La lectura de textos es, sin duda alguna, una fuente importante de acercamiento a la tragedia, y es a través de este hecho que se puede tener una idea de cómo se representaban y con qué recursos se contaba.

El antecedente directo de la tragedia es el ditirambo, un canto que se efectuaba durante las fiestas agrícolas dedicadas a Dionisos, y que era parte de una gran fiesta en la que se mataba una cabra, representación del propio dios; se bailaba y festejaba de un modo que hoy en día sería calificado de dionisiaco, es decir que durante las fiestas se bebía gran cantidad de vino, se comía y se daba rienda suelta a una sexualidad desenfadada:

Con el tiempo, las fiestas de Dionisos se dividen en Pequeñas y Grandes Dionisiacas. A lo largo de las celebraciones se entona el ditirambo o himno en honor del dios, himno al que también se llama tragodia, de donde deriva la palabra tragedia.¹⁴

La tragedia nace del dolor extremo, de lo animal, del propio canto, si así se le puede llamar, del macho cabrío al ser sacrificado, es decir que la tragedia está conectada al dolor y a las emociones más primarias, las del hombre aislado en algún sitio entre el cielo y la tierra, expuesto tanto a los gozos mayores como a los dolores más terribles e inexplicables.

Friderich Nietzsche dedica algunas de sus páginas más memorables al estudio de la tragedia, en *El nacimiento de la Tragedia*, y utiliza dos términos opuestos: lo apolíneo y lo dionisiaco. Señala además que en el mundo griego existe una:

¹⁴ Gabriela Rábago Palafox, "Prologo a Tragedias de Esquilo" en *Tragedias de Esquilo*. México, Editorial Concepto, 1984, p. 7

...antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, el arte apolíneo y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dionisos: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordancia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente común la palabra "arte": hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la "voluntad" helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática.¹⁵

En el párrafo anterior se percibe claramente tanto el entusiasmo de Nietzsche sobre la tragedia griega, como gran parte del espíritu del propio género, derivado de sus características. El acercamiento a la tragedia a través de la lectura priva de los elementos visuales y auditivos que fueron importantes para el género. "Los actores eran todos del sexo masculino, aunque representaran mujeres. El propósito era que semejaran seres superiores al común de la humanidad. Esto se lograba principalmente empleando coturnos o zapatos con una suela muy alta, grandes peinados y máscaras."¹⁶

La palabra teatro, que utilizamos hoy en día, proviene del latín *theatrum*, y éste del griego, *theatron*, de *theáomai*, que se refiere a lo visto por espectadores, mirar desde arriba y hacia abajo. Drama, del latín *drama*; en griego, *drama*, de *drao*, significa actuar, acción, lo que sucede, lo hecho. La palabra latina acto tiene la raíz que se utiliza en los términos: acción, actor, acto. Por lo tanto, el drama en

¹⁵ Friederich Nietzsche, *El nacimiento de la Tragedia*. México, Alianza Editorial, 1989, pp. 40-41

¹⁶ Gabriela Rábago Palafox, *op. cit.*, p. 10

el escenario es acción que se desarrolla ante nuestros ojos y el actor es un elemento participante en ella.¹⁷

Hoy en día las tragedias son más leídas que vistas, con lo que se pierde una gran parte de su complejidad, además de esto, llegan en traducciones, con lo que los elementos que van más allá del texto y que se refieren a la puesta en escena, se pierden también. Las tragedias griegas sufrieron en su propia época una transformación semejante al pasar de su carácter ritual al espectacular:

A medida que las obras de teatro griego se fueron desligando de su primitivo carácter ritual, para acercarse a lo que hoy se define como una representación dramática, se hicieron necesarios aparatos que posibilitaran las acciones portentosas de los personajes. Estos aparatos se incluyeron paulatinamente, uno después del otro, y se perfeccionaron con el paso del tiempo. Al principio deben haber sido toscos y quizá no funcionarían muy bien. Mencionaremos entre ellos la *ekkylema* o plataforma móvil con ruedas, que se deslizaba sobre el escenario y servía para mostrar que algo había sucedido fuera de ahí; la *mekhane* cuya función era hacer "volar" a los dioses y héroes...¹⁸

Sirvan las anteriores descripciones para dar un retrato un poco más amplio de la complejidad que envolvió a una representación teatral, a la que, además hay que agregar el elemento que quizá rivalizaba con la propia representación: la música. Podríamos decir que lo poco que llega de la tragedia a estos días, sería lo equivalente a un texto teatral moderno sin acotaciones. Pese a todo esto, la esencia de la tragedia se conserva, el conflicto es la esencia de la tragedia y de lo que se deriva todo lo demás.

¹⁷ Confr. *Diccionario de mitología clásica*, Constantino Falcón, et al, México Alianza Editorial 1989.

¹⁸ Gabriela Rábago Palafox, op.cit., p. 11

El texto, es decir la palabra, comunica primordialmente al público el sentido de la tragedia. Aunque, esto no significa que la tragedia sea sólo un texto. De hecho, este es uno de los problemas a los que se enfrenta al estudiarlo. Se tomará en cuenta que en su análisis, se solicita atender al supertexto, infratexto, contexto e intertexto, entre las posibilidades del mismo.

Al resaltar un elemento que quizá sea uno de lo más difíciles de entender para el lector moderno: el coro, se encuentra el antecedente remoto del antagonista. Desde el punto de vista de la dramaturgia actual, el coro sería considerado antidramático, ya que detiene la acción y da información directa.

Ambas características son hoy en día evitadas por la mayoría de los dramaturgos. El origen del coro se remonta a los ditirambos, en los cuales se encontraba un coro de cantores: "el coro de cantores un día se dividió en *semicoros*: cada uno guiado por un corifeo, respondía al otro. Los corifeos empezaron a dialogar entre ellos, y a todos –*semicoros* y *corifeos*-, respondía, como encarnación de Dionisos, un *hypocrités* o respondedor."¹⁹

El filósofo alemán Friederich Nietzsche (1844-1900) ve esta explicación acerca del origen de la tragedia con desconfianza o más bien, la tacha de simplista. Para él, el coro revierte una complejidad mayor que la de un supuesto espectador dentro del drama mismo que responde ante los estímulos de los personajes "Nosotros nos quedamos estupefactos, en efecto, tan pronto como comparamos el bien conocido público de hoy con aquel coro y nos preguntamos si será posible sacar alguna vez de ese público, a base de idealizarlo, algo análogo al coro trágico".²⁰

¹⁹ Gabriela Rábago Palafox, op. cit., p. 8

²⁰ Friederich Nietzsche, op cit., p. 74

La teoría de Nietzsche ha sido apoyada en las ideas del también alemán Friederich von Schiller (1759-1805) quien define al coro como "un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética"²¹, si bien es poco mencionada en los textos dedicados al género trágico, tiene un alcance mayor y más alta estima hacia la cultura griega.

Para Nietzsche, el origen del coro no tiene nada de natural, él no concibe al arte como un proceso natural, sino, justamente como un proceso artificial. De este modo el coro sería la muestra de la capacidad del creador de una tragedia para diferenciar el arte de lo natural. "La introducción del coro es el paso decisivo con el que se declara abierta y lealmente la guerra a todo naturalismo en el arte."²²

Por otra parte, no hay que olvidar que la tragedia griega era interpretada también con música y danza. Si buscamos un paralelismo actual, la ópera sería lo más semejante a la tragedia antigua: la acción avanza por partes y se detiene en otras en las que los personajes o el coro profundizan sobre un hecho o una emoción.

Esta estructura, permite un *impasse* para pensar sobre lo que está ocurriendo a los personajes y, de hecho, deja al espectador menos indefenso que la dramaturgia actual. Al decir: menos indefenso se entiende que el estado de inmersión dentro del drama, no es tan profundo como el que se consigue con la intensidad de la actuación teatral que se apoya en el avance de la acción dramática lenta y contenida, pero constante como se da en la pieza.

La primera función del coro era cantar la introducción o *parodos* al tiempo que entraba al área llamada orquesta. Una vez

²¹ Ídem.

²² *Ibíd.*, p. 76

que el coro se instalaba en la orquesta, la siguiente función del coro, era la de dialogar con los personajes a través del líder del coro, llamado Corifeo.

Pero la unción más importante del coro, era la de cantar las *stasima*. Posteriormente la tragedia se desarrollaba con una sucesión de escenas corales y dialogadas; las corales, adelantaban a veces lo que acontecería o bien, comentaban lo ya acontecido.

La mayoría de las tragedias comienzan con un diálogo o monólogo llamado prólogo. Después viene la entrada del coro que canta el *parodos*. A continuación se presentaba una escena llamada episodio, que a su vez era seguida por el primer *stasimon*. Esta alternancia se daba hasta el último *stasimon*, después del que se terminaba con una última escena o diálogo llamada *exodos*. El *exodos* podía estar acompañado de música.

Habría que dejar en claro que algunas tragedias tienen más o menos episodios y *stasimon*. Resumiendo: la estructura, en general, de una tragedia clásica era:

Prólogo

Parodos

Primer episodio

Primer *stasimon*

Segundo episodio

Segundo *stasimon*

Tercer episodio

Tercer *stasimon*

Exodos

Otro elemento a tomar en cuenta alrededor de la tragedia es el que tiene que ver con los personajes. Los seres que pueblan estos dramas son dioses, semidioses y reyes. Las tramas tienen que ver con algún suceso del que se derivará un cambio que afectará la relación entre el hombre y sus deidades. La tragedia tiene además de su origen histórico, uno mitológico.

Este hecho apoya la teoría de Nietzsche acerca de la complejidad del coro, estamos ante un género, la tragedia, que está sustentado en otro fenómeno de creación, que es la mitología. Los dramaturgos de la época, y el pueblo mismo, conocían de antemano parte de la historia, vida y hazañas de los personajes que se les presentaban en el escenario y asistían a un espectáculo no sustentado en la novedad, sino en la palabra, en el cómo contar la misma historia de un modo que me tocara las fibras sensibles.

La tragedia giró desde el inicio alrededor de la historia de los herederos de Tántalo²³ y su fatalidad causada por la traición a Zeus al divulgar sus secretos:

La grave culpa de Tántalo, prolongando su influjo pernicioso, y como en virtud de una ley de compensación, fue contaminando con su maldad e hiriendo con su castigo a los numerosos Tantálidas, hasta que el último de ellos, Orestes, libertó, con la expiación final, a su raza, del fatalismo: pues ni el tormento del agua y los frutos vedados, ni el de la roca amenazante, bastaron a calmar la cólera de las potencias subterráneas; y sucedió que la semilla de la maldición, atraída por Tántalo, germinara, ruinosamente en el campo doméstico."²⁴

²³ Confr. Tántalo. Hijo de Zeus, era el favorito, pero abusó de la confianza puesta en él divulgando los secretos de su padre. *Diccionario Enciclopédico Espasa*, Madrid, 1979.

²⁴ Alfonso Reyes, "Las tres Electras del Teatro Ateniese", en *Obras completas* tomo I. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 15

Así pues, asistir a una tragedia griega, es asistir a una sucesión de catástrofes, muertes violentas, guerras, incesto y traiciones ocurridas a los herederos de Tántalo, también conocidos como Tantálidas²⁵, como Pélope quien fuera padre de Tiestes y Atreo quienes instigados por su madre Hipodamía mataron a su hermano Crisipo. Pélope al enterarse los maldijo y los desterró, al morir éste, sus hijos entraron en rivalidad por el trono de Micenas, donde habían sido desterrados.

Atreo fue coronado y lo primero que hizo fue desterrar a su hermano Tiestes tuvo relaciones con Aerope (mujer de Atreo), cuando el rey se entera, arroja a su mujer al mar e invita a su hermano a volver del destierro y le prepara un banquete, el platillo principal consiste en la carne de los tres hijos de Tiestes. Al final Atreo muestra las cabezas de los niños y Tiestes huye horrorizado.

Tiestes consulta al oráculo, viola en la oscuridad a su hija Pelopia, ya que sólo a través del producto de este incesto podrá vengarse de su hermano Atreo. El hijo, Egisto fue abandonado y rescatado tiempo después por Atreo, quien se había casado con su sobrina Pelopia. Años más tarde Atreo pidió a su hijastro Egisto que matase a Tiestes, cuando el crimen estaba a punto de suceder, éste reconoció como suya la espada que Egisto llevaba y que le había sido dada por su madre Pelopia (la había obtenido de su violador desconocido), de este modo, Tiestes sabe que aquel joven es su hijo y manda llamar a Pelopia, quien horrorizada ante el incesto, se mata. Egisto ya identificado con su padre vuelve a Micenas, mata a Atreo y entrega el trono a su padre Tiestes.

Aerope tuvo con Atreo otros hijos, Agamenón y Menelao, por

²⁵ Confr. Tántalo, Tantálidas. *Diccionario de mitología clásica*. Constantino Falcón, et al, México Alianza Editorial 1989.

lo tanto nietos de Pélope, a ello aluden las denominaciones de Atridas y Pelópidas con que son conocidos ambos hermanos.

Agamenón empezó por pereseguir a los descendientes de Tiestes. Uno de los hijos de éste, llamado Tántalo como su bisabuelo, se había casado con Clitemnestra, una de las hijas de Tindáreo. Agamenón mató a Tántalo y a un hijo que acababa de darle Clitemnestra, y se desposó con ésta. De su unión nacieron Electra, Ifigenia y Orestes.

Menelao, hermano de Agamenón, decidió desposarse con Helena, la hermana de Clitemnestra. Helena aceptó el matrimonio con Menelao y la pareja vivió en tranquilidad por algún tiempo. A partir de aquí, surge la disputa en la que por voluntad de Afrodita, Helena es entregada a Paris y con ello se desata la llamada guerra de Troye en la que Agamenón participa como Rey de reyes.

Años después de iniciado el conflicto, y tras haber tenido una expedición con fracaso, Agamenón logra reunir de nuevo un ejército que se concentra en Aulide. Sin embargo, los vientos no le eran favorables. La causa de esto fue el enojo de Artemisa, a quien no se le habían realizado los sacrificios adecuados. Para resarcir la ofensa contra ella, la dios pidió el sacrificio de su hija Ifigenia.

Agamenón aceptó y el sacrificio se llevó a cabo. Otra versión, suavizada, pretende que la diosa sustituyó en el último momento a la muchacha por una cierva y se la llevó a uno de sus santuarios en Táuride. Es justamente a partir de esta última versión, que Alfonso Reyes parte para la *Ifigenia cruel*, quien, además ha perdido la memoria o tal vez ha decidido por voluntad propia olvidar.

La mayoría de los estudiosos, tal vez apoyados en Aristóteles, coinciden en señalar que la tragedia es la imitación de un hecho heroico. Sin embargo, esta supuesta imitación a decir de Alfonso

Reyes "no imita al hombre, porque sólo imita la realidad humana lo indispensable para adquirir elementos con que expresar lo universal. La imitación de lo humano, ineludible en el caso, no tiene pues un fin en sí misma, sino en lo que por ella expresará el poeta, que es lo universal."²⁶

No resulta difícil encontrar en esta idea de Reyes la sombra de Nietzsche en *El origen de la tragedia* ni resulta tampoco difícil comprender que el género trágico no es fácil de asir y que nuestros ante nuestros esfuerzos por definirlos hallará siempre el modo de escabullirse.

En la Grecia antigua ética y religión estaban íntimamente ligadas por lo que deben ser consideradas juntamente al referirse a la tragedia. "La razón está en que la tragedia tiene como tema permanente el castigo de las culpas humanas y estas son concebidas como pecados. El acto pecaminoso es la soberbia o exceso (*hybris*) que lleva al hombre a cometer actos no permitidos por el destino, en la creencia de que puede realizarlos sin recibir el castigo de la justicia."²⁷

El concepto de pecado, tal como lo conocemos hoy en día, no puede ser plenamente aplicado a la *hybris*. No obstante, permite hacer un paralelismo que ayuda a comprenderlo. Lo mismo puede aplicarse a lo que llamamos destino:

En efecto, todo hombre, al nacer, recibe su porción de existencia o destino (*moira*) de acuerdo con la cual debe vivir. Todo intento de hacer algo que no esté en su *moira* realizar, es

²⁶Ibíd., p. 46

²⁷ Ana Victoria Mondada. *Literatura griega: Esquilo, Sófocles*, México, Trillas, 1973, p.45

obrar contra el destino (*hypermoron*); pero como el hombre ignora su suerte, non puede prever el pecado hasta que lo realiza de una manera irremediable, en medio de una ceguera, propiciada a veces por los mismos dioses.²⁸

Algunos estudiosos consideran que el teatro, y específicamente la tragedia, tenía en la Grecia antigua un carácter moralizador o educativo. Las emociones generadas por el autor de una obra no sólo servían para entretener, sino para ejemplificar lo que podría suceder si el orden divino era roto o violado. "Con esto el poeta consigue crear en el espectador el terror y el pudor. Terros, entendido como el temor ante lo sagrado (*sebas*), como miedo de contrarar con sus actos la voluntad inquebrantable de los dioses, empeñada en mantener el orden del mundo."²⁹

El temor señalado provoca en el receptor el pudor (*aidós*) ante lo es sagrado, lo desconocido, es decir lo divino en todas sus manifestaciones. *Sebas* y *aidós* son los puntos de apoyo de la religión de la Grecia helénica y son utilizados o ejemplificados en la tragedia mediante ejemplos de personajes y héroes que por una mezcla de voluntad divina y exceso propio se hicieron merecedores de un castigo.

Los anteriores conceptos se completan con el de *dike*, que corresponde a la justicia divina, específicamente el castigo a la violación de las leyes divinas. En la mitología griega, Dike era una diosa, hija de Zeus y de Temis, que personificaba, como su madre, la justicia. Al colocarse como escalera entre lo humano y lo divino, la tragedia tal vez cumpla con su capacidad más justa, he allí donde se

²⁸ Idem.

²⁹ Idem.

encuentra el por qué de su atracción y la razón por la que ha
prevalecto a lo largo de siglos.

3. La tragedia después de los griegos.

El género trágico siguió evolucionando, tal vez no tanto como otros géneros, pero sin duda, ha experimentado algunos cambios que han buscado acercarlo a nuevos públicos y corrientes estéticas. Debido a esto, hablar de sus características esenciales no resulta fácil. Existen muchas teorías que tratan de aprehender en unas cuantas líneas o bien en extensos estudios aquello que se conoce como o llama trágico.

Hablar de la tragedia desde el punto de vista de sus creadores resulta no prácticamente imposible. El tiempo mismo obliga a aceptar que si se quiere saber más del género se tiene que intentar una disección que permita encontrar los puntos centrales de una obra y tratar de acercarlos a una visión, que no pierda de vista los datos que ayuden a entender lo que la tragedia fue y más importante, lo que puede ser hoy en día.

La tragedia es, sobra decirlo, un género heredado y al existir registro escrito de obras griegas se encuentra un material que puede llamarse fosilizado, no por otra razón que la de ser antiguo y fijo. "En efecto: desde el instante en que desaparece la religión griega, base y sustento de las tramas trágicas, la tragedia antigua queda convertida en pura arqueología. Si el teatro griego fuera un teatro primordialmente religioso, para su comprensión y sentimiento sería preciso que la religión que lo informa perviviera en el hombre de nuestros días"³⁰.

Sin embargo, la tragedia griega no toca solamente el tema religioso, aunque sea su cosmogonía un punto básico para su entendimiento, aborda temas y situaciones políticas, sociales y existenciales que le pertenecen al hombre por ser simplemente eso, hombre. "La tragedia griega ha perdido cuanto poseía de histórico y han quedado aún verticales su aliento humano y las condiciones o situaciones trágicas, dadas ya en un principio y recogidas por Aristóteles."³¹

Para comenzar habrá que decir lo que hoy en día es considerado un género. Casi cualquier espectador podrá fácilmente reconocer si la obra a la que se enfrenta se trata de una tragedia, una comedia, un melodrama, o si dicha obra tiene elementos de estos géneros básicos. Por supuesto, la creación artística es tan caprichosa y no obedece a regla alguna por lo que a veces resultará prácticamente imposible encasillar a una obra dramática en determinado género.

Tomando en cuenta el propósito final de un texto dramático, que es el de ser llevado a escena para desencadenar determinadas emociones y pensamientos en el espectador, se puede decir que el género es la unidad que se forma con la combinación de los caracteres o personajes, el lenguaje, el tipo de conflicto y la anécdota.

Todo lo anterior tiene el propósito de causar cierto efecto en el público. Habrá que hacer énfasis en esto, porque de pronto, las teorías encargadas de explicar la literatura, dramática o no, ven al texto como un objeto autónomo que no tuviera relación con un espectador o lector. Receptor que muchas de las veces no

³⁰ José María de Quinto, *La tragedia y el hombre*. Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 41

³¹ José María de Quinto, *op. cit.*, p. 46

sólo se contenta con recibir el mensaje sino que también, de algún modo tendrá que decodificar su contenido.

Generalmente, en la tragedia el protagonista acaba destruido o marcado por el destino, aunque, dentro de la propia tragedia clásica hay modos distintos en el que el destino actúa, la tragedia, contrariamente a lo que la voz popular proclama, no tiene que estar relacionada con la muerte. Aún más, las aportaciones de los dramaturgos a los que se enfoca este estudio, residen, entre otras cosas, en una redefinición, al interior de su obra. Lo trágico, que a fin de cuentas está determinado por lo social.

Ahora bien, cuáles son las características específicas que configuran una tragedia clásica y aquí, el término clásico significa griego. Del libro *Art of the Dramatist* de John Whiting, se extraen los siguiente puntos:

1. La tragedia griega no siempre termina con la muerte de los principales caracteres o protagonistas. El tema, como Aristóteles señala, siempre es serio y de gran alcance, pero, como en *Las Euménides*, el protagonista queda a veces vivo y libre, redimido y hasta cierto punto ennoblecido por el sufrimiento.

2. Una sola tragedia griega dura apenas un poco más de una hora. La trilogía de la *Orestiada* completa, se representa aproximadamente en el mismo tiempo que *Hamlet* o *El Rey Lear*. Este hecho arroja luz en el tan discutido problema de las tres unidades clásicas: tiempo, que exigía que la acción se llevara a cabo en un solo día; lugar, que imponía que la acción se realizara en un solo lugar; y acción, que requería que sólo hubiera un argumento. Aunque las

obras individuales incluidas en una trilogía griega obedecían naturalmente a estas unidades, la trilogía completa, no. Además, no se observa una insistencia rígida en ellas ni en los dramas griegos ni en Aristóteles. Este concepto erróneo se originó muchos siglos después, debido a una mala interpretación de los textos de Aristóteles por algunos críticos franceses e italianos demasiado minuciosos.

3. Cualquiera que lea una tragedia percibe la importancia del coro. Una gran parte de la mejor poesía, de la acción dramática y muchas de las ideas, corresponden al coro. Para comprender bien esto, tenemos que recordar el origen religioso del drama.

4. La tragedia para los griegos servía un propósito definido. Según Aristóteles este objetivo era el de realizar una catarsis, una purgación del espíritu por medio de la piedad y del miedo. Aunque hoy nadie parece estar seguro de lo que esto significa, no era tan misterioso como con frecuencia se cree...³²

El presente estudio está enfocado a una obra de Alfonso Reyes, por lo que conviene citar la definición de tragedia que este autor señala en su obra: *Crítica en la Edad Ateniense* en donde parafrasea a Aristóteles:

La tragedia es:

1) La imitación de una acción seria (digna, noble),.

³²Confr. John Whiting, *The Art of the Dramatist*. London, Magazine Editions, 1979, pp. 184-186

- 2) Compleja en sí misma.
- 3) De extensión suficiente.
- 4) En lenguaje gratamente ornado.
- 5) En que cada especie se introduce separadamente en las varias parte de la obra.
- 6) En forma dramática y no narrativa.
- 7) Son incidentes que provoquen la piedad y el terror.
- 8) Mediante los cuales produce la *catharsis* de semejantes emociones (o acaso, de estas y otras emociones semejantes).³³

A veces, se olvida que Aristóteles llegó a estas conclusiones después de haber analizado un buen número de tragedias. El resultado de este punto de vista fue el concepto aristotélico que intenta englobar un tipo de obras, las cuales al mirarse con más detenimiento, presentan variaciones que hacen difícil su definición, incluso para el más avezado de los teóricos.

Con lo que respecta a la estructura, resulta necesario puntualizar los datos extraídos de la biblia de la dramaturgia: *El Arte Poética*, de Aristóteles, obra en la que se sintetizan los aspectos que debe contener una obra "...y del modo de ordenar las fábulas, para que la poesía salga perfecta; y asimismo el número y calidad de sus partes, como también de las cosas concernientes a este arte."³⁴

Algo que resulta obvio al abordar la tragedia moderna es que muchos aspectos relacionados con la puesta en escena han sido dejados a un lado, entre ellos los concernientes a la forma de representación, a la importancia de la música y en los más de los

³³ Alfonso Reyes, "La crítica en la Edad Ateniense", en *Obras completas* tomo XIII. México, FCE, 1961, p. 25

³⁴ Aristóteles, *El Arte Poética*, México, Espasa Calpe Mexicana, 1976, p. 25

casos también la poesía ha cambiado para dar paso a un lenguaje más cercano al espectador moderno.

Para una audiencia y aún más para un estudioso del género en su parte literaria, esta observación sale sobrando, aquí, se concentran los estudios en lo que a fin de cuentas ha sobrevivido de la tragedia, es decir, su parte escrita. Aristóteles toma de Platón la idea del poema como un ser vivo que como tal tiene un cuerpo y órganos que sustentan su vida, su existencia. Para Aristóteles la tragedia cuenta con seis elementos: argumento o fábula, personajes o caracteres, contenido o diálogos, dicción o estilo, cantos o *melopea* y escena o espectáculo.

A partir de estos puntos se intenta realizar un acercamiento a esta estructura con un lenguaje no reñido con los teóricos modernos del drama, pero que tampoco reniegue de sus orígenes. Se ha preferido incluir esta versión de la estructura de la tragedia, ya que permite un acercamiento más conciso a ella que la nominación usada antiguamente, en la que conceptos como fábula, naturaleza, origen o dinámica no hacen sino confundir, ya que de alguna u otra forma se incluyen o resultan, de poca importancia en la actualidad.

La versión de la teoría de la llamada Gráfica Aristotélica está sustentada en los apuntes de clase tomados, por quien esto escribe, en el taller de dramaturgia de Hugo Argüelles.³⁵

3.1 Estructura de una tragedia con base en la teoría Aristotélica:

La versión de la teoría Aristotélica está tomada de apuntes de clase tomados, por quien esto escribe, en el taller de

³⁵ El sustentante llevó cursos de dramaturgia con Hugo Argüelles, en la Escuela de Escritores de la SOGEM, durante 1990-1993.

dramaturgia de Hugo Argüelles.

1. Antecedentes de carácter y acción.

Los antecedentes de carácter son los que van a dar el autor para conocer al personaje, para saber cómo es, de dónde viene, cuáles son sus intereses, cuál es su vicio de carácter y su recurrencia, para así, con todos estos datos, poder entenderlo.

2. Arranque de la acción.

El momento en que se inicia o se conoce el conflicto. Sirve para situarlo y presentar al protagonista o a su antagonista, cuando el público se da cuenta de cuál va a ser el problema aunque no se sepa aún el tema y menos la tesis del autor.

4. Revelación.

La revelación consiste en un dato de tanta importancia que ninguno de los anteriores se le acerca. Puede ser un dato de la anécdota o del carácter del personaje.

5. Nudo.

El nudo se convierte en el reto de todo escritor. Se trata del momento del choque de todas las fuerzas, el entrecruzamiento de todas las acciones, de todos los personajes entre sí y de sus respectivos puntos de vista.

6. Peripecia.

Se debe al cambio de la situación. Todo lo ocurrido en el nudo influye en el protagonista.

7. Posible primera solución.

La primera solución se debe dar de acuerdo a la historia, a los personajes y al tema. Esta solución será la que la mayoría del público espera. La más obvia

8. Segunda posible solución.

Se debe dar otra solución, congruente como la anterior, pero más inteligente, más cerca del tema y de la tesis del autor.

9. Solución verdadera.

Esta solución será la que esté de acuerdo con la tesis del autor. Deberá ser la más inteligente, la más pensada.

10. Clímax.

Pertenece al momento más álgido de la obra, el que todo el mundo está esperando. Cuando de una u otra manera se sabe la solución al conflicto.

11. Catarsis.

La catarsis no se va a producir en el escenario o en la obra, sino que se lleva a cabo en el espectador. Puede manifestarse con aplausos, gritos, risas o llanto de manera inmediata; o tardíamente, ya en la casa, cuando se reflexiona sobre la obra. La catarsis posee su significado original: purificación, es sacar hacia afuera lo que produjo la obra de teatro.

12. Descenso de la acción.

Para poder juzgar sin apasionamiento, el público tiene que disminuir su emotividad. Después del clímax se puede construir otra escena que ya no tendrá importancia y que sirve sólo para bajar la tensión.

13. Vuelta a la realidad.

El espectador vuelve a la realidad cotidiana. Este último punto se realiza en el espectador y no sobre el escenario.

A grosso modo estas son las características básicas de una tragedia y en general de muchas obras de teatro. Por años los dramaturgos han acudido a la gráfica extraída de los comentarios de Aristóteles para asegurar la buena realización de sus trabajos, sin embargo, este siglo ha visto grandes cambios y experimentos en lo relativo a este tema.

Las obras teatrales han dejado de escribirse forzosamente en tres actos; primero se optó por reducirlas a dos actos y más recientemente es muy común encontrar obras en un acto. Esto no significa que los puntos que según la gráfica debían ocurrir en determinado acto se hayan eliminado, simplemente se ha sintetizado todo en uno o dos actos.

Lo concerniente a los telones en alto o en bajo y a las escenas del recuerdo al inicio de cada acto, carecen de suficiente importancia. Hoy en día es muy común que una obra arranque en el nudo y que los antecedentes se vayan dando dentro del desarrollo. Del mismo modo se ha roto completamente la estructura señalada en la gráfica, con el fin de experimentar. Como en todo género y disciplina artística, la diversidad se da ya bien por acercamiento o por rechazo. En el caso de la tragedia se puede pensar que la

estructura es muy importante y que la distancia entre la gráfica extraída de la poética de Aristóteles y la tragedia que se estudia no es tanta. Por otra parte, es conveniente señalar que éstas teorías son viables en tanto ayudan a analizar un drama; pero no son útiles para explicar o garantizar el éxito, fracaso o permanencia de una obra.

Edipo Rey o *Ifigenia en Áulide* o *Las troyanas*, no han pasado a la posteridad por seguir al pie de la letra los consejos de un teórico, sino por los temas que aborda, la forma de desarrollarlo, sus personajes. Aristóteles, desarrolló su poética mucho tiempo después de haberse escrito y representado la última tragedia clásica. A fin de cuentas un drama bien estructurado es contiene la conocida regla de tres: planteamiento, desarrollo y desenlace.

4. Análisis estructural según la gráfica aristotélica de composición dramática.

Hasta el momento, se han sentado algunas bases y conceptos que serán aplicados con el propósito de aclarar el carácter dramático de *Ifigenia cruel*. Cuando una obra como ésta es llevada a escena, los involucrados en ella se enfrentan a una serie de dificultades derivadas de sus características clásicas como la dificultad para comunicar al público la emoción, la complejidad y la riqueza de los personajes y la trama.

Puesto en palabras llanas: el público se aburre. ¿A qué se debe esto? El tedio no es de modo alguno una de las características del drama, por el contrario, el movimiento y el deseo de saber más de la historia que se cuenta es indispensable en el teatro.

Este tipo de respuesta por parte del público, actores y directores, ha llevado muchas veces a plantear la duda acerca del género de la obra que se aborda. Reyes no ha logrado de manera contundente su carta de aceptación como dramaturgo. Poca falta le hace a quien se considera como ensayista, poeta y narrador reclamar como parte de su acervo, ser considerado además dramaturgo. Sin embargo, Alfonso Reyes lo es.

Alfonso Reyes escribió su *Ifigenia cruel* a la manera de las tragedias griegas, es decir, no sólo tomó el género trágico como inspiración, sino que intentó recrear lo más cercanamente posible a la estructura de una tragedia clásica. Utilizó para esto personajes

extraídos de la mitología griega, una trama que se apega a los conflictos originales de la misma, y una estructura tradicional.

Resultaría fácil aplicar en un análisis descriptivo que si tiene personajes de tragedia, estructura de tragedia y trama de tragedia, no puede escapar a la definición.

El problema que emerge cuando pensamos de este modo, es que *Ifigenia cruel* fue escrita en el primer tercio del siglo XX y que el autor era un helenista y no un griego contemporáneo de Sófocles o Esquilo. ¿Qué sucede si vemos a esta tragedia extemporánea como una obra de teatro moderna? Si se parte de la siguiente proposición: tratar a *Ifigenia cruel* como una obra teatral contemporánea y diseccionarla como si se tratara de una obra de su contemporáneo Rodolfo Usigli (1905-1979), a quien Bernard Shaw (1856-1950) aclamó por la autoría de su conocida obra *El gesticulador*, ejemplo de tragedia moderna o pieza.

La problemática respuesta, del público hacia *Ifigenia cruel* generalmente resulta poco entusiasta —y en general hacia la tragedia clásica —, tiene más que ver con la pérdida de aceptación hacia las antiguas convenciones teatrales. En pocas palabras: el público de hoy es otro, tiene otras ideas de lo que es el teatro y está cada vez menos interesado en las palabras —menos aún las versificadas— y más en las imágenes y el movimiento constante.

Por otra parte, los griegos antiguos, sabían quiénes eran los personajes de los que hablaba el mito. Significaban algo y tenían relación con su sociedad. Para el espectador actual, el único modo de saber quién fue *Ifigenia* y por qué su padre decidió sacrificarla, sólo es posible a través del estudio y la lectura de textos clásicos.

Para su estudio, no se tiene más que los instrumentos que el propio texto y su estructura proveen. Estas características permitirán

desentrañar su género y saber, si Alfonso Reyes, puede ser también reclamado, no sólo por simpatía sino por hechos, miembro de la dramaturgia nacional.

Si se estudia la estructura más detenidamente y la comparamos con la gráfica aristotélica tenemos lo siguiente:

Antecedentes de carácter y de acción:

Este punto arranca junto con la obra de Reyes y no es difícil distinguirlo en los primeros versos de *Ifigenia* que dice:

Ay de mí, que nazco sin madre
y ando recelosa de mí, acechando el ruido de mis
plantas
por si adivino adónde voy.³⁶

El autor acota además que *Ifigenia* ha perdido la memoria de su vida anterior y los datos acerca de su angustia y desazón son dados tanto en este verso como en los que le siguen.

División en escenas altas y bajas.

La *Ifigenia cruel*, no está dividida en escenas sino en tiempo poéticos, aunque si miramos este hecho con flexibilidad se puede encontrar que estos tiempos funcionan a la manera de escenas, ya que sirven para adelantar la acción y muestran la interacción de los personajes. Tal como señala la gráfica, hay tiempos altos y bajos, el segundo tiempo, como apunta Reyes, es "... un compás de reposo,

³⁶ Todas las citas corresponden a la siguiente edición: Alfonso Reyes, "*Ifigenia cruel*", en *Teatro Mexicano del S.XX*, compilado por Antonio Magaña-Esquivel. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

que intenta aliviarnos de las abstracciones del primer tiempo, recurriendo a la visualidad y al color...³⁷

En este segundo tiempo, el coro detiene la acción y menciona la llegada de un pastor que trae noticias, y en los versos del coro un se hace un compás que es llenado con la belleza de la poesía:

Coro:

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

Arranque de la acción.

Se identifica al encontrar la situación de equilibrio y después el factor que viene a romperlo. En este caso, aunque se pueda encontrar sufrimiento en las primeras palabras de Ifigenia, este estado de sufrimiento así como su calidad de sacerdotisa de un culto sangriento son el orden del que se parte. El factor que viene a traer el desorden es el de la presencia de unos pastores náufragos, entre los que, después se sabrá, está Orestes, el hermano de Ifigenia:

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?

La revelación.

Esta ocurre en *Ifigenia cruel*, cuando se hace patente que aquel náufrago a quien la sacerdotisa pretende sacrificar es su hermano Orestes y que el propósito de su presencia en esa isla es el de llevarse consigo a Ifigenia. El deseo de su hermano no puede ser cumplido de manera inmediata porque Ifigenia, como ya se mencionó antes, ha perdido la memoria:

No está lejos, no, la fuerza que me trajo rodando:
y ya no vacilo, que estoy en tierra de Tauros.
De Artemisa es , Pílates el templo que venimos
buscando,
y esta mujer -
Ifigenia:
- ¡Oh, calla, por tus enemigos dioses!
Mira que estás por quebrar la puerta sorda
donde yo golpeo sin respiración.

En una obra en tres actos el primer telón debería ir después de la revelación, este hecho hace ver que muchos de estos puntos señalados tienen más que ver con un momento dado en la historia del teatro, es decir con su público y creadores, que con la propia tragedia. La estructura de una tragedia podría ser más simple y como en la tragedia clásica griega, Alfonso Reyes da a su obra una estructura que tiene más que ver con la de un texto poético, con una autosuficiencia interna, que con la de un texto que tiene como propósito la representación teatral. De hecho, las marcas textuales que indican el carácter teatral del texto son muy pocas.

Contrariamente a lo que se pensaría, los huecos dejados por Aristóteles en su *Poética*, han sido el campo en el que se ha desarrollado gran parte de la teoría dramática antigua y moderna. Asimismo, *Ifigenia cruel* carece de escenas de recuerdo, puesto que, ha sido dicho antes, no está dividida en actos.

Nudo.

En el teatro moderno, el nudo ocupa el mayor tiempo y desarrollo. Así también, en *Ifigenia cruel*, éste se conforma por el choque de las fuerzas que se enfrentan: Ifigenia y Orestes, con un propósito: que Ifigenia vuelva a su vida y memoria anteriores. Orestes desplegará pues todas sus habilidades para hacer que su hermana recobre la memoria. Con este fin, Reyes incluyó una genealogía, con lo que el carácter clásico de su obra queda más que claro:

"Ya nacieron , uno de otro,
Tántalo, Pélope y Atreo,
y Agamemnón, castigador de Troya
y hermano vengador del zaino hermano.
Igual deslealtad les esperaba
con Clitemnestra, hembra matadora del macho,
y con Helena, por quien tiene hartazgo
de cadáveres la ciudad de los pájaros.

Peripécia.

Para ejemplificar: el momento en el que Edipo descubre que e él mismo ha llevado la maldición a sus tierras. En el texto que se estudia, Ifigenia recupera la memoria después de que su hermano le confiesa cómo su padre la entregó al enemigo para ser sacrificada:

Orestes:
Sujetadla y que beba la razón
hasta lo más recio de sus 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...

Como lo menciona Orestes unos versos más adelante, Ifigenia, al saber quién es, se transforma en un ser vulnerable:

Orestes:

Te asiré del ombligo del recuerdo;
te ataré al centro de que parte tu alma.
Apenas llego a ser tu prisionero,
cuando eres ya mi esclava.

Después de la peripecia, es decir del cambio total en el destino del protagonista, vendría un telón y tras este, la escena del recuerdo. En este caso ya sólo quedan por plantearse las posibles soluciones, en *Ifigenia cruel*, lo que se espera de Ifigenia es que al haber recuperado su memoria y con ello toda su vida pasada, la prosiga con una vida marcada por la maldición de Tántalo, pero, en este caso, Ifigenia decide desembarazarse de la tradición de sangre.

5. Análisis comparativo de personajes y trama entre *Ifigenia cruel* y la *Ifigenia* de Eurípides.

Ifigenia en Áulide ha sido reconocida como una de las tragedias mejor tramadas que han legado los griegos a la humanidad. En ella concurren todos los ingredientes para conmover al espectador y enfrentarlo ante ese sentimiento llamado piedad. El adivino Calcas³⁸, ha dicho a Agamenón³⁹ que debe sacrificar a su hija Ifigenia a la diosa Artemisa⁴⁰ para poder seguir su rumbo y destruir a los frigios.

En caso de no hacerlo, cualquier esfuerzo por ganar la guerra sería inútil. Agamenón se siente obligado ante su ejército a realizar tal acción y considerando la importancia del triunfo en aquella difícil guerra, que tiene como propósito recuperar a Helena; decide ceder a la petición divina. Un mensajero es enviado con una carta en la que le pide a su esposa Clitemnestra⁴¹ que le haga llegar a su hija, Ifigenia, con el fin de casarla con Aquiles⁴².

El rey se arrepiente de haber consentido en tal cosa e intenta enviar otro mensaje para evitar la llegada de su hija, pero este intento es interceptado por Menelao⁴³, quien por ello lo acusa de ser cambiante y débil. Ifigenia llega acompañada de su madre,

³⁸ Calcas. Adivino oficial de los aqueos en su expedición a Troya. Nieto de Apolo y se decía que el propio dios le habla enseñado el arte de la adivinación. *Diccionario de mitología clásica*. Constantino Falcón, et al, México Alianza Editorial 1989.

³⁹ Ídem. Agamenón. Rey legendario de Micenas y de Argos e hijo de Atreo, según Homero.

⁴⁰ Ídem. Artemisa una de las diosas del panteón helénico, hija de Zeus y de Leto y hermana de Apolo.

⁴¹ Ídem. Clitemnestra. Hija de Tíndaro, rey de Esparta y de Leda.

⁴² Ídem. Aquiles. Hijo de Peleo, rey de Tesalia y de la nereida Tetis.

⁴³ Ídem. Menelao. Hermano de Agamenón, y esposo de Helena.

Clitemnestra, quien no cabe en sí de gozo porque pronto entregará a su hija al himeneo.

Agamenón no tiene el valor de decirle la verdad y asume que debe cumplir con el acto ordenado por Artemisa. Clitemnestra se entera, primero por Aquiles, y después por un anciano esclavo, que ha traído a su hija para ser sacrificada. Aquiles promete que si la propia madre no consigue convencer a Agamenón de no sacrificar a su hija, él buscará la manera de salvarla.

Finalmente, la propia Ifigenia toma la decisión de entregarse en sacrificio y aceptar su destino. En los últimos versos se hace patente que Ifigenia ha sido sustraída del sitio del sacrificio por la diosa Artemisa en el preciso momento en que el cuchillo tocaba su cuello, en su lugar ha dejado una cierva.

Después de haber revisado brevemente el argumento, resulta que *Ifigenia en Áulide* es el antecedente literario más evidente de *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes. Como se verá este último es un palimpsesto.⁴⁴

Sin *Ifigenia en Áulide*, muy difícilmente existiría *Ifigenia cruel*. ¿Por qué? Simplemente porque en la mencionada tragedia de Eurípides se sientan las bases y se da la información sobre la que Reyes construye su obra.

De *Ifigenia en Áulide* se extrae también el personaje de la joven inmaculada, digna e inocente que se ve obligada a entregar su sangre. ¿Puede haber un personaje más trágico que Ifigenia? Probablemente sí, pero esto no obsta para que ella se presente cargada de una culpa a la que ella ha tenido muy poco tiempo de agregar algo.

Ni Agamenón, ni Clitemnestra ni posteriormente Orestes⁴⁵ conservan la inocencia que hasta este momento tiene Ifigenia, quien es entregada a la diosa en toda su pureza. Probablemente por esto que Alfonso Reyes decide tomarla como protagonista de su tragedia y después, como se analizará, llevarla a desembarazarse de la maldición familiar. Otro aspecto que sin duda resulta básico en la construcción de la Ifigenia de Reyes se refiere a la dignidad del personaje:

...Oye, madre, lo que pensando se me ha ocurrido: resulta está mi muerte, y quiero que sea gloriosa, despojándome de toda innoble flaqueza... Todo lo remediará mi muerte, y mi gloria será immaculada, por haber libertado a la Hélade... Matadme; pues, devastad a Troya...⁴⁶

Las implicaciones de la entrega de Ifigenia al sacrificio llevan a los terrenos de la virtud, pero esa virtud que sólo se encuentra en un héroe trágico. Se ha dicho muchas veces que las tragedias griegas han soportado el paso de los años sin perder su vigencia porque son universales y tocan lo humano. Así dicho, puede parecer mera palabrería, pero en el personaje y la trama que se aborda parece que no resulta difícil de apreciar.

Para que una obra importe debe sensibilizar, tocar y hasta trastornar al receptor. Es decir, se necesita que existan puntos de

⁴⁴ Confr. Palimpsesto. Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Diccionario Enciclopédico Espasa, Madrid, 1979. (Por extensión se llama así a un texto escrito a partir o basado en otro).

⁴⁵ Orestes. Hijo de Agamenón y Clitemnestra. *Diccionario de mitología clásica*. Constantino Falcón, et al, México Alianza Editorial 1989.

⁴⁶ Eurípides, "Ifigenia en Áulide", en *Tragedias*. México, Editorial Concepto, 1978, p. 280

contacto entre el carácter y las acciones efectuadas por los personajes y el espectador. Es difícil entender los móviles políticos y las razones que hoy llamaríamos de Estado, para las que Agamenón decide entregar a su hija y después, la propia Ifigenia accede cumplir. Ifigenia se entrega en sacrificio buscando el bien común, su muerte es la condición para la victoria.

Hay también algo de conciliador en los argumentos que la joven usa para limar las asperezas que han surgido ante la decisión de su padre: "Vamos, madre, atiéndeme, aprueba mis razones: la Hélade entera tiene puestos en mí sus ojos, y en mi mano está que naveguen las naves y sea destruida la ciudad de los frigios, y que en adelante los bárbaros no osen robar mujer alguna de nuestra infortunada patria..."⁴⁷

El personaje de Ifigenia, al actuar de este modo toma vuelos que lo alejan de las concepciones primitivas de la guerra y la sociedad. Se podría decir que hay algo de cristiano en este sacrificio: la hija se sacrifica ante el padre para que aquellos, los que han luchado tanto, obtengan la ansiada victoria.

Alfonso Reyes menciona en su "Crítica de la edad ateniense" que "... para llegar al hombre clásico, mediante una decantación gradual que lo purgue de las cenagosas heces primitivas. Quise sugerirlo así en el "agón" o disputa de mi *Ifigenia cruel*, y quise también figurar con Orestes al griego educado en la declamación y la elocuencia, cuando pide a la sacerdotisa que le desate o le "devuelva" las manos a fin de poder contar su historia."⁴⁸ En síntesis, lo que importa mencionar acerca de *Ifigenia en Áulide*, y,

⁴⁷ Eurípides, op. cit., p. 292.

mejor dicho, lo que concierne al propósito de este estudio, es que este personaje femenino es ideal para ejemplificar el deseo humano de trascender lo animal la barbarie como dice Reyes, y acceder a un estadio humano.

La razón, la virtud, y por supuesto, la palabra son algunas de las características que convierten a Ifigenia en una heroína perfecta. En *Ifigenia en Táuride* la historia ha dado un giro que, sin embargo, no ha mellado en la naturaleza básicamente pura de Ifigenia. El asunto es el siguiente: después de haber sido rescatada de la muerte por Artemisa, en el justo momento en que el cuchillo tocaba su cuello, Ifigenia ha sido enviada a la tierra de los Tauros en la que sirve como sacerdotisa de un culto bárbaro.

El inicio de la mencionada tragedia da mejor cuenta del hecho: " Y por arte del sagaz Odiseo me arrancaron del regazo de mi madre, pretextando que lo hacían para casarme con Aquiles. Y al llegar, desdichada, a Áulide, ya en lo alto de la pira, y a punto de herirme la cuchilla, subtrájome Artemisa, poniendo en mi lugar a una cierva, y llevándome a través del resplandeciente éter a esta tierra de los Tauros en donde Toas impera, rey bárbaro de bárbaro país que corre como las aves con sus pies ligeros, de donde le vino su nombre."⁴⁹ Las labores de sacerdotisa que Ifigenia tiene a su cargo incluyen el inmolar a los aqueos que arriban a las costas de ese reino y es justamente a partir de este hecho que viene la naturaleza trágica de este drama, ya que uno de los llegados a ese territorio será su hermano Orestes, quien ha sido dirigido al sitio por el oráculo. Ifigenia tiene de pronto la certeza de que su hermano

⁴⁸ Alfonso Reyes, "La crítica en la Edad Ateniense", en *Obras completas* tomo XIII. México, FCE, 1961, p. 47

⁴⁹ Eurípides, "op. cit.", p. 332.

Orestes ha muerto y, más tarde cuando éste mismo, y Pílates⁵⁰, quien lo acompaña, son presentados ante ella descubre que no es así y debe decidir entre sacrificarlos o ayudarlos a escapar del sitio. Urdiendo una serie de mentiras, consigue que Orestes y Pílates sean llevados a la costa y ella misma hurta la imagen de la diosa que su hermano necesita robar para librarse de las Erinnias. Nuevamente, como ya lo vimos en *Ifigenia en Áulide*, encontramos en *Ifigenia* a un personaje inconforme con su destino y dispuesto a trasponerlo, por ella misma y por los suyos: "Si consiguiéramos robar la imagen de la diosa y huir en tu nave de bella popa, nos expondríamos a un peligro a un peligro glorioso; pero separada de ella, pereceré sin duda, y tú, logrado tu objeto, volverás a tu patria. Pero nada rehuiré por salvarte, ni aun la muerte."⁵¹ Estas palabras, y más aún, la acción tomada por el personaje, entregan a un personaje femenino que cree o al menos intenta darle valor a la voluntad humana por sobre la divina: "Ifigenia: ¿Cómo es posible que no perezamos y que realicemos nuestros deseos? Es la grave dificultad que se opone a nuestro regreso, que voluntad no nos falta."⁵²

Por otra parte, la primera impresión que da al leer *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, es la de estar frente a un texto efectuado como una calca de los clásicos. Si bien es cierto que Reyes se ciñe a la forma clásica; basta señalar estructura, que se ciñe en gran medida a lo señalado por Aristóteles, estructura, verso y personajes;

⁵⁰Confr. Pílates. Hijo de Anaxibia y de Eutropio, rey de Fócida, y primo de Orestes. *Diccionario de mitología clásica*. Constantino Falcón, et al, México Alianza Editorial 1989.

⁵¹ Eúripides, op. cit., p. 332.

⁵² Ídem.

también es cierto que transforma la tragedia en alcances y referentes que ajustan la historia a su personal manera de ver lo que ocurre a su alrededor.

En toda la primera parte de su, *Ifigenia cruel*, Reyes sigue muy de cerca a *Ifigenia en Táuride*, después se separa para terminar muy a su modo, dejando a un lado por completo lo planteado en la mencionada tragedia. *Ifigenia en Táuride* comienza con la ubicación de la protagonista y su genealogía, después, viene la mención de un suceso muy importante: Ifigenia tuvo un sueño que interpreta como el aviso de la muerte de su hermano Orestes: "He aquí la interpretación que le doy a este sueño, no vive ya Orestes, porque lo purifiqué para su sacrificio... Quiero pues, ahora, celebrar los funerales de mi hermano ausente con las esclavas helenas que me dio para mi servicio el rey."⁵³

Como se observa, la protagonista es puesta por Eurípides en pleno conocimiento de quién es, cuál es su estirpe y sus obligaciones. Más adelante, Ifigenia señala su deseo de volver a su tierra y encontrarse con su familia de nuevo y en repetidas ocasiones se lamenta por la muerte de su hermano a quien vio por última vez cuando éste era un niño de brazos.

En este caso, la tragedia está apoyada en la suerte de Ifigenia y en el destino que le depararon los dioses desde el momento de su nacimiento. La Ifigenia de Reyes ha olvidado quién es, se encuentra en un estado que hoy llamaríamos de "shock" y éste la mantiene sumida en un estado de eterna angustia y cuestionamiento.

⁵³ Eurípides, op. cit., , p. 332., p. 293

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 en el aire-,
 grito que nadie lanzó.⁵⁴

En este caso, es el recordar lo que hace al héroe darse cuenta de que ha sido utilizado por los dioses. La memoria, funciona como halo trágico. Así como Edipo se reconoce en las palabras de Tiresias, Ifigenia lo hace con las de Orestes, su hermano, quien ha llegado junto con un grupo de náufragos a las costas de Táuride:

Los nombres que pronuncias irrumpen por mi frente
 y se abren paso entre tumultos de sombra;
 y, por primera vez, mi dorso cede
 con un espanto conocido.
 Me devuelvo a un dolor que presentía;
 me reconozco en tu historia de sangre,
 y gime, sin que yo lo entienda todavía,
 un grito en mis orejas que dice: "¡Áulide! ¡Áulide!"⁵⁵

Por su parte, en *Ifigenia en Táuride* es también a través de las palabras de Orestes, que la protagonista cae en cuenta de que aquél al que está a punto de sacrificar es su hermano. Hay una clara diferencia en el tipo de reconocimiento, el planteado por Reyes tiene que ver con el lenguaje como revelador de lo oculto; de lo enterrado,

⁵⁴ Alfonso Reyes, "Ifigenia cruel", en *Teatro Mexicano del S.XX*, compilado por Antonio Magaña-Esquivel. México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 306

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 328

de lo que está allí sin saberlo el personaje, una especie de discurso oculto.

El discurso oculto ha sido utilizado por escritores contemporáneos como un hallazgo más, que enriquece la literatura universal. Este rasgo estilístico se consideró novedoso, cuando los escritores de la *Nuveau roman*, recurrieron a él. El más conocido representante de este movimiento fue Robbe Grillet, autor de *El mirón*.

En Eurípides la revelación ocurre de modo directo, el lenguaje no tiene este poder casi mágico que le concede el autor de *Deslinde*, a Ifigenia, sino que sucede más simple. La comunicación se da sin vericuetos y las conclusiones se obtienen a través del ejercicio de reflexión en el que se van relacionando las coincidencias que plantea el autor de modo lateral. Ir atando cabos, en otras palabras para el espectador común y corriente.

Proceso que Aristóteles ubica en la *anagnórisis* y ocurre específicamente a través del contenido de una carta que Ifigenia entrega a Pílates con el fin de que la hagan llegar a su hermano Orestes. Acción que se desarrolla a través de pausas, deteniendo el momento climático, con frases certeras y el suspenso que se completa con los comentarios equivocados. Eurípides hace destilar, como un buen alquimista en un matraz, poco a poco las marcas que develaran el misterio y se dé el reconocimiento filial.

Lo anterior, engloba aspectos interesantes: por una parte la sabiduría de Eurípides al colgar de dos o tres frases, la develación de lo desconocido y por otra Reyes, el poeta, el amante del lenguaje, lo asienta, al ir trenzando versos inundados de pensamientos metafórico con que se expresan los protagonistas.

Dudas, planteamientos inseguros, parábolas, tanteos, diría el vulgo, rehacen entre sombras de duda y certeros recuerdos la relación entre los hermanos. La memoria juega un papel muy importante, entre aquello que recuerda el sujeto, vía la experiencia y la memoria que se tiene de lo comentado por otros sobre los hechos que se vivieron en la infancia. Ifigenia era ya una jovencita, cuando Orestes, todavía un niño de pecho, fue llevado en brazos de su madre a entregarla al pie de las naves que estaban por zarpar.

El autor de *Ifigenia cruel* decide poner en lenguaje poético la capacidad de devolverle a la amnésica Ifigenia, el entendimiento. Describe el proceso de acercamiento a la conciencia, dejando que el subconsciente le trasmita un deseo, despierte en ella ese algo emotivo que le ayude a saber de sí misma. El olvido es la cura más efectiva para el sufrimiento.

Ifigenia no desea acordarse, cada vez que la necesidad de sentirse acompañada, tener un origen o la idea de pertenencia la acecha, ella huye de la idea y trata de olvidarse de sí misma. Aquello que la pierde la rescata: por medio de la palabra Ifigenia accede a reconocerse a sí misma y a los suyos, y recupera la certeza del dolor que la acompaña. El siguiente verso lo ejemplifica perfectamente:

Huyo de mi recuerdo y de mi historia,
como yegua que intenta salirse de su sombra⁵⁶

Ante la belleza de los versos anteriores no queda sino hacer énfasis en una característica de la tragedia clásica que era

⁵⁶ *Ibíd.* p. 306

fundamental: la poesía. Debido a que el conocimiento del género ha llegado siempre a través de terceros y además de traducciones, una gran parte de la belleza de una obra se torna inaccesible debido al desconocimiento del lenguaje original.

Sin embargo, Alfonso Reyes, quien era un gran helenista, entrega en *Ifigenia cruel* una muestra de una hermosísima poesía en lengua española. La importancia de la poesía en esta obra puede hacerse más patente en las propias palabras de Reyes, quien comenta a propósito del monólogo de Orestes en el tiempo quinto:

Es un fragmento pesado y voluminoso, al estilo de la poesía genealógica. Así quise que fuera porque, en la arquitectura del poema, siento la necesidad de esta pieza enumerativa con magnitud de basamento. La sola concesión que he podido hacer a la veleidad del gusto moderno fue el desarticular y quebrar aquí y allá la torre de hexámetros en que escribí la primera versión del monólogo.⁵⁷

Poesía genealógica llama el autor a la relación familiar, al repaso de cuentas sobre el hilo de la sangre. Es por razones sanguíneas que Ifigenia fue sacrificada, por esas mismas salvada. Entonces el encuentro mantiene el valor clásico, por el que una muerte tenía que castigarse con otra, en el famoso adagio: la sangre sólo se borra con sangre en "diente por diente y ojo por ojo" ley monolítica de la justicia griega.

He aquí un extracto de este monólogo:

⁵⁷ *Ibíd.* p. 305

Entre los que crecían en palacio,
 el mayor de los hijos
 era menor que la venganza: Electra,
 hermana blanca, pero, providente,
 me hizo nutrir de tierra y de raíces,
 abrigado de cuevas y de pieles,
 montaraz y distante.⁵⁸

En ambas tragedias, el vuelco de los corazones, de aquellos que por la sangre se aman, el golpe de suerte o peripecia, juego en que los dioses hacen malabares con sus criaturas se vuelve patente con la situación sorpresiva y finalmente el reconocimiento sobrevienen a causa de la llegada de Orestes, hermano de Ifigenia.

En la versión de Eurípides, la llegada de Orestes ha sido provocada por una orden divina. La continuación de los hechos en la tierra y los sucesos del cielo, las deidades hermanas: Apolo y Artemisa, de buscan como los tantálidos se encontrarán a su vez. El único modo de que el matricida puede liberarse de las Erinnias, según los oráculos de Febo, es ir a las costas de Táuride y robar la estatua de Artemisa:

Tú me mandaste entonces que me encaminara a los confines de la Táuride, en donde es adorada tu hermana, y robase su estatua, que según dicen estos habitantes cayó del cielo en su templo, apoderándome de ella, ya por engaño, ya aprovechándome de alguna feliz casualidad, y que arrojando el peligro, la llevase al país de los atenienses; nada más me ordenaste y si lo cumplo, pondré término a mis trabajos.⁵⁹

⁵⁸ *Ibid.*, p. 306

⁵⁹ Eurípides, *op. cit.*, , p. 294.

De este modo, Orestes ha sido conducido por los dioses al sitio en el que se encuentra su hermana a quien cree muerta. En el caso de *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, Orestes llega a las costas víctima de un naufragio y si bien no queda muy claro quién o qué lo condujo a esa isla, sabemos que el propósito de su viaje era el de buscar a su hermana:

Orestes: He aquí que te encuentro muerta y viva,
sacrificada y sacrificadora.
Ifigenia: (Con sospecha.) ¿A qué viniste di?
Orestes: En busca tuya.⁶⁰

En la reacción de Ifigenia ante la llegada de su hermano existe una marcada diferencia, tanta, que hace ver a dos personajes totalmente distintos. Mientras la Ifigenia de Eurípides reacciona como lo haría alguien que pertenece a la cultura helénica y ha vivido en un mundo en el que lo trágico es parte de la vida.

La otra, la de Reyes, da muestras de un temperamento cerebral más de nuestra época. En otras palabras, no hay posibilidad de decisión en un personaje trágico helénico, y la rebeldía o la lamentación tampoco son opciones. Existe en la Ifigenia griega una alegría y una aceptación de su destino que no tiene la mexicana.

Basta revisar las siguientes citas para comprobarlo. Esta es la reacción de la de Eurípides: "¡Oh tú, el más querido Orestes, eres el muy amado Orestes; al fin te veo, tanto como te he deseado, y lejos del suelo patrio, muy lejos de Argos!... Entonces te dejé, tierno niño, en brazos de tu nodriza, en el palacio. ¡Oh fortuna feliz, más de lo

⁶⁰ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 334.

que puede expresarse! ¿Qué podré decir? Más que milagro, superior a todo encarecimiento, es lo que nos sucede!"⁶¹ Por otra parte, para la Ifigenia de Reyes, los recuerdos la empujan hacia un pasado del que se lamenta:

Los nombres que pronuncias irrumpen por mi frente
y se abren paso entre tumultos de sombra;
y, por primera vez, mi dorso cede
con un espanto conocido.
Me devuelvo a un dolor que presentía,
me reconozco en tu historia de sangre, y gime,
sin que yo lo entienda todavía, un grito en mis
orejas que dice:
'Áulide, Áulide'.⁶²

La reacción ante los sucesos que han llevado a Orestes marca una gran diferencia entre la Ifigenia mexicana y la griega. Para la griega no hay mayor cuestionamiento hacia su hermano cuando se entera de la cadena de sangre en la que se ha visto envuelto:

Ifigenia: ¿Y cómo osaste cometer tales atrocidades contra una madre?
Orestes: No hablemos de ello: por vengar la muerte de mi padre.
Ifigenia: ¿Y por qué mató ella a su marido?
Orestes: Te repito que no hablemos de mi madre; indecoroso es para tus oídos.
Ifigenia: Callo. ¿Ahora Argos cifra en ti sus esperanzas?⁶³

⁶¹ Eurípides, *op. cit.*, p. 325.

⁶² Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 328

⁶³ Eurípides, *op. cit.*, pp. 328-329

La respuesta vista por un observador moderno devuelve el sentimiento de horror trágico que envuelve a las tragedias griegas, y sobre todo, la imposibilidad del hombre de enfrentarse a los designios divinos: "Ciertamente, hubiera sido horrible, ¡oh mísera hermana!, que hubieses sacrificado a tu hermano por decreto de algún dios."⁶⁴ Quien dijo esto, fue Orestes, quien sabe lo que esas palabras significan.

Orestes al haber matado a su madre cometió un hecho horrendo del que no pudo escapar, algo de cierto hay en su conducta respecto a las ideas sociales imperantes en aquella época. Los triunfadores, en una contienda, son aquellos que la relatan, los vencedores escriben la historia y aquí la historia que ha sido borrada hablaba de un matriarcado impositivo, al que se derrotó. Orestes fue personado como símbolo de la conducta hacia la imposición femenina en que vivían hasta entonces.

Si su hermana no lo ha sacrificado es porque los dioses han dispuesto que así sea. Al volver a la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, se encuentra a un personaje que no acepta el horror con tanta facilidad, enajenado pareciera no comprender el sentimiento trágico:

—Pero ¿qué hago Diosa? ¿Salgo de tu misterio?
Amigas, huyo: ¡esto es el recuerdo!
Huyo, porque me siento
cogida por cien crímenes al suelo.⁶⁵

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 326

⁶⁵ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 331

Hasta este punto las tragedias que se comparan se desarrollan paralelamente, las diferencias, que ya se han marcado, estriban en el cómo; en la forma en que los personajes reaccionan ante los mismos eventos.

Después del reconocimiento entre Orestes e Ifigenia la tragedia de Reyes se aleja de la de Eurípides y toma un rumbo totalmente distinto. La de Eurípides se asume como parte de la dinastía de los Atridas y actúa en consecuencia; decide pues, faltar a sus deberes como sacerdotisa, no sacrificar a Orestes, y escapar junto con él, de Táuride:

No ensangrentaré en ti mis manos, y salvaré tu linaje. Pero temo a la diosa, temo al rey cuando note la falta de la estatua en el templo de Artemisa. ¿Cómo entonces podré evitar la muerte? ¿Cuál será mi excusa? Si consiguiéramos robar la imagen de la diosa y huir en tu nave de bella popa, nos expondríamos a un peligro glorioso; pero separada de ella pereceré sin duda.⁶⁶

El desenlace de Ifigenia en Táuride comienza a partir de esta decisión tomada por Ifigenia y lleva de la mano una serie de engaños a los que tiene que recurrir para lograr su propósito. Se trata pues, de un desenlace dado por la trama, hay hechos que son llevados a cabo y que conducen hacia un final.

No ocurre así en *Ifigenia cruel*. La heroína dibujada por Reyes no expresa el deseo ni de volver a su tierra, ni de querer involucrarse en nada que tenga que ver con su pasado. El desenlace, en este caso, está dado por la sicología del personaje y

⁶⁶ Eurípides, *op. cit.*, p.

el conflicto entre sus ideas y las de su hermano del que Ifigenia saldrá triunfante:

Ifigenia: (Con sospecha) ¿A qué viniste di?

Orestes: En busca tuya.

Ifigenia: (Recobrando su arrogancia perdida.)

¿Para que siga hirviendo en mis entrañas
la culpa de Micenas, y mi leche
críe dragones y amantes incestos;
y salgan maldiciones de mi techo
resecando los campos de labranza,
y a mi paso la peste se difunda,
mueran los toros y se esconda la luna?⁶⁷

La aportación más ambiciosa de don Alfonso Reyes al género trágico en México radica en el hecho de que su personaje decide cambiar su destino. Si bien el hecho trágico se conserva y se lleva como marca en los recuerdos. La Ifigenia mexicana decide desembarazarse de su destino rompiendo con su pasado de sangre. Decide ser otra, alejada y borrada de su estirpe.

Reyes señala en su "Comentario a la *Ifigenia cruel*" que "... tenemos derecho - una vez que por cualquier camino alcanzamos la posesión de un módulo - para manejarlo a nuestra guisa. ¿Y qué otra cosa han hecho los grandes trágicos de todos los tiempos, sino volver a contar a su modo una historia conocida en lo general?"⁶⁸

Así pues, Reyes, ha dejado una tragedia que por causa de su manejo y deseo de recontar, entrega una heroína moderna que se atreve a cuestionar su destino y a dejarlo a un lado.

⁶⁷ Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 335

⁶⁸ *Ídem*, p. 339

Con el pensamiento cristiano en mente, el autor mexicano concede a su personaje las mismas prerrogativas que Tirso de Molina (Gabriel Téllez 1571-1648) al suyo, en *El burlador de Sevilla*, el personaje puede salvar su alma si cuenta con un deseo ferviente: el del arrepentimiento. Don Juan pide perdón, se arrepiente en el último momento, gracias a este acto de contrición se salva del infierno.

Ifigenia, al recordar que es parte de una estirpe maldita se niega a volver al lado de su hermano, y señala el mal que ha desencadenado en otras ocasiones la maldición que sobre ellos pesa. Reyes comenta de su personaje: "A Ifigenia, hija de Agamenón y de Clitemnestra, hermana de Orestes y de Electra (y de Crisótemis, a quien nadie recuerda), he querido confiar la redención de la raza. Es más digna ella que aquel colérico armado de cuchillo."⁶⁹

Ahora bien, cabe preguntarse, ¿por qué Reyes, tan apegado a lo clásico, decide dar un vuelco a la tragedia y con ello acabar con la maldición de Tántalo? La explicación, parece estar dada por un suceso de la vida del este autor.

Es sabido que su padre, el general Bernardo Reyes, murió en la llamada Decena Trágica, en 1913, la Revolución Mexicana estaba enfrascada en una cadena de muerte que parecía haber pasado de "La bola" a la "Vendetta" al estilo mexicano.

Un suceso histórico, y su pasión por lo helénico, desemboca en una obra que tiene en el hecho mencionado, un rasgo inequívocamente mexicano. Del mismo modo que el autor desea olvidar, borrar, dejar abandonada la cadena de sangre que había

⁶⁹*Ibid.*, p. 344

significado la Revolución. La cantidad de hombres y mujeres que al morir sembraron de cadáveres las calles de la ciudad de México, a causa del levantamiento de su padre el general Bernardo Reyes. Ifigenia deja un pasado que repudia. La respuesta ante la invitación de Orestes no puede ser más clara y contundente:

Robarás una voz, rescatarás un eco;
un arrepentimiento, no un deseo.
Llévate entre las manos, cogidas con tu ingenio,
estas dos conchas huecas de palabras: ¡No
quiero!⁷⁰

Los dioses no son más, omnipotentes.

⁷⁰ *Ibid.* p. 336

6. Ifigenia, la cruel. Génesis de un personaje.

En el apartado anterior, quedó establecido que una de las mayores aportaciones de Reyes al género trágico es justamente la creación de una tragedia al modo clásico, apoyado no sólo en la estructura del género sino además en sus personajes.

El autor de *La crítica de la edad ateniense* toma a Ifigenia y crea, como hacían los griegos, una nueva Ifigenia, la cruel; le da vida y la coloca al lado de las otras ifigenias. Su crueldad consiste en cerrar el ciclo de su vida. Como se supone, el autor retrata algunos de sus propios gestos en ella, algo del eco de su voz, un tanto de su consistencia de víctima inmolada en bien de los otros; por ello, se niega a regresar, a reconocerse y quemar sus naves.

Tal vez quiso agregar la que completaría la trilogía para tener materia posterior que le permitiera construir un estudio como el que realizó de *Las tres electras del Teatro Ateniense*. Se tiene por bien sabido, que la cultura helénica fue ejemplo y tema recurrente, en su obra como ha quedado patente, tanto en sus ensayos como en su libro *La afición de Grecia*⁷¹.

No se trata de una causalidad el que haya elegido la forma de la tragedia para plasmar el dolor sufrido por la muerte de su padre y replantearse a sí mismo el sentido de su vida y su elección. Dice Alfonso Reyes: "La tragedia griega es un reflejo humano de la

⁷¹ Alfonso Reyes, *La afición de Grecia*. México, FCE, 1968.

tragedia universal. Como el poeta trágico sólo ve lo universal a través de su conciencia de hombre, tiene que expresarse a través de tipos humanos. Los personajes de la tragedia helénica son como pantallas que paran y muestran a los ojos las imágenes que el haz luminoso de la cámara oscura se lleva, invisiblemente, por el aire..."⁷²

Reconoce, es evidente, el carácter universal de la tragedia, universal en el sentido de conectado con el todo, incluso con lo que no podemos palpar, habla también del Destino, así, con mayúscula, una personificación de una fuerza tal y como los griegos expresaban *Moira*, *Erinias* y otros seres que sólo tenían vida dentro de lo humano, pero que, estaban conectados con algo que sólo se explica si se apela a fuerzas externas.

El rastreo del sentimiento trágico en Reyes conduce, sin más, a la muerte de su padre el General Bernardo Reyes, de quien obtiene, en gran medida, la admiración y el amor por las ideas: "Y como su espíritu estaba en actividad constante, todo el día agitaba las cuestiones más amenas y más apasionadas; y todas sus ideas salían candentes, nuevas y recién forjadas, al rojo vivo de una sensibilidad como no la he vuelto a encontrar en mi ya accidentada experiencia de los hombres."⁷³

En el año de 1908 se inició una crisis política en México que se agudizó con el descontento causado por la gran variedad de problemas climatológicos que afectaron la agricultura. Se dio además una baja en la producción industrial y otros productos e insumos.

⁷² Alfonso Reyes, "Las tres Electras del Teatro Ateniense", en *Obras completas* tomo I. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 48

⁷³ Alfonso Reyes, *Oración del 9 de febrero*. México, Ediciones Era, 1963, p. 2.

Los metales preciosos, de los que México era productor, bajaron de precio, esto aunado a una baja en las exportaciones, provocó, además de irritabilidad popular, descontento político. Estos acontecimientos, hicieron patente la necesidad de cambio y al mismo tiempo lo impulsaron: surgió un modo de escritura más combativa en diversas publicaciones y una nueva generación de pensadores.

Aparecieron también nuevos periódicos y revistas de corte político y nacieron nuevos, y a veces verdaderos, partidos políticos. Dadas estas, se conforma el Partido Reyista que, en el año de 1911, postula al general Porfirio Díaz como presidente de la República, y, al general Bernardo Reyes como vicepresidente.

Pese a que en días previos a agosto de 1911 había prometido a Francisco I. Madero no participar en tal empresa; el general Reyes decide participar en las elecciones. El partido Liberal Nacional, a cuyo frente estaba Fernando Iglesias Calderón, se opuso a Reyes porque en 1903 había ordenado una matanza en Monterrey.⁷⁴

Durante los años en que Bernardo Reyes gobernó provisionalmente el estado de Nuevo León, entre 1885 y 1887, reprimió violentamente los levantamientos liderados por los agraristas Juan Rodríguez y de Mauricio Cruz. Es de destacar que su candidatura a la vicepresidencia fue avalada por los promotores del Partido Democrático, sin embargo sobresale su historial militar, y su uso de la fuerza de las armas.

Al general Bernardo Reyes le habían hecho creer sus amigos más cercanos que aún gozaba de enorme popularidad en todo el país. Un par de años antes un grupo de ciudadanos le habían ofrecido su candidatura a la vicepresidencia. Además estaba seguro

de la incapacidad de Madero para gobernar y pensó que él, Bernardo Reyes, era quien tendría la capacidad de aprovechar la situación y tomar en sus manos el destino del país.

Reyes partió hacia los Estados Unidos supuestamente para evitar más desmanes y eludir confusiones. Después de su destierro voluntario disfrazado de trabajo diplomático a Europa en 1909, regresa al país en 1911. En este período encabezó un levantamiento contra Madero. Fue encarcelado y permaneció en prisión hasta el 9 de febrero de 1913.

El general Bernardo Reyes dio inicio a la Decena Trágica después de ser liberado por Manuel Mondragón, con quien había tenido reuniones, acompañado además Gregorio Ruiz, para preparar la estrategia militar del golpe contra el gobierno legítimo de Madero. La madrugada del 13 de febrero dio inicio la revuelta. Pasadas las 6 de la mañana las columnas de los capitanes Montaña y Romero López y el escuadrón de caballería mandado por el capitán Antonio Escoto liberaron al general Reyes, este dispuso entonces encabezar a los alzados para dirigirse a la Penitenciaría y dejar en libertad al general Félix Díaz. Logrado este objetivo enfilaron hacia el Palacio de Gobierno. Cercanos a este lugar, los rebeldes se enteraban de noticias contradictorias: el Gobierno había recuperado el control y los sublevados ya se habían apoderado del Palacio:

El general Bernardo Reyes, montado en brioso caballo, lucía su gallarda figura de divisionario. Al mando de su tropa llegó a la Plaza de la Constitución y colocándola frente al Palacio exigió la rendición de los defensores. Probablemente Reyes, sobreestimando la influencia de su prestigio militar se engañó una vez más, al pensar que su sola presencia bastaría para el logro de sus

⁷⁴ Cfr. *Historia General de México*. El Colegio de México. México, 1988.

fines y que, en esa ocasión, la rendición se obtendría sin derramar una sola gota de sangre. El tiroteo se generalizó por breves momentos. El general Reyes cayó de su caballo, muerto, instantáneamente, por certero balazo en la frente.⁷⁵

Tal vez la actividad militar de Bernardo Reyes y su vida de campaña en campaña, así como su muerte, hayan llevado a su hijo Alfonso, a ver en él a un personaje heroico, como los que se encuentran en las tragedias, tanto así que de sus hazañas y muerte escribió en más de una ocasión, como en: "Enseña de Occidente, Villa de unión", "13 de febrero" y la "Oración del 9 de febrero".

Volviendo al género trágico y la vivencia trágica, que Alfonso Reyes seguramente experimentó: en su "Oración del 9 de febrero", menciona lo siguiente: "De repente sobrevino la tremenda sacudida nerviosa, tanto mayor cuanto que la muerte de mi padre, fue un accidente... Esto dio a su muerte no sé que aire de grosería cosmogónica, de afrenta material contra las intenciones de la creación."⁷⁶

En la palabra "cosmogónica", se encuentra una pista de lo que para Reyes la muerte de su padre significó, no se trató solamente de una pérdida material, sino de un suceso que tuvo repercusiones tanto en la vida del propio Alfonso Reyes como de su país.

El tiempo mexicano, ya antes, con la caída de la cultura Azteca, había mostrado que el tiempo cósmico sí existe y sí afecta. Escribe Alfonso Reyes, acerca del fallecimiento de su padre: "Su muerte era la culminación del cuadro de horror que ofrecía entonces toda la ciudad. Con la desaparición de mi padre, muchos, entre

⁷⁵ Jesús Silva Herzog. *Breve Historia de la Revolución Mexicana*. México, FCE, 1973, p. 341.

amigos y adversarios, sintieron que desaparecía una de las pocas voluntades capaces, en aquel instante, de conjurar los destinos."⁷⁷

No resulta pues casual, que Reyes haya elegido la forma trágica para expresar el dolor provocado por la muerte de su padre y su posterior elección de alejarse de la violencia que asediaba a México. La tragedia le permite a Reyes expresar en un solo cuerpo una gama de emociones e ideas que en otro género hubiera sido difícil conjuntar.

El drama, permite el movimiento, el conflicto, el enfrentamiento de ideas y al mismo tiempo permite el relatar un hecho que tiene un antecedente y posteriormente, al desarrollarse, llevara a un desenlace, que en el caso de Reyes, implica la toma de una decisión. Es pues, un género amplio en cuanto a sus posibilidades.

El escritor de *última Tule* utiliza la desmemoria de Ifigenia para recordar los horrores de los que ha escapado:

Ay de mí que nazco sin madre
y ando recelosa de mí,
acechando el ruido de mis plantas
por si adivino adónde voy.⁷⁸

El olvido de Ifigenia potencia el dolor que después vendrá, y viene a la mente la pregunta de si será mejor saber o permanecer ignorante ante una situación como ésta. Algunos versos más tarde, se encuentra el nudo, que, como ya se dijo, es la parte central del drama y en la que las fuerzas presentes dan a conocer sus puntos

⁷⁶ Alfonso Reyes, *Oración del 9 de febrero*. México, Ediciones Era, 1963 p. 4.

⁷⁷ Alfonso Reyes, *Oración del 9 de febrero*. México, Ediciones Era, 1963, p. 4

⁷⁸ Alfonso Reyes, "Ifigenia cruel", en *Teatro Mexicano del S.XX*, compilado por Antonio Magaña-Esquivel. México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 306

de vista. En el caso de *Ifigenia cruel*, la parte central del conflicto viene cuando Orestes intenta hacer recordar a *Ifigenia*:

¿Nada te dice, amigo, el portento que te sale al paso?
 ¿Dónde está la tierra de las Amazonas guerreras?
 ¿Cuándo viste, Pílates, combatiendo brazo a brazo
 a la sacerdotisa con las víctimas extranjeras?⁷⁹

El desenlace, momento que quizá encierra el sentido mayor de la obra y la idea central de Reyes, ocurre cuando *Ifigenia* decide abandonar su pasado de sangre y romper con la maldición que cae sobre su estirpe:

¿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
 rascando los campos de labranza,
 y a mi paso la peste se difunda,
 mueran los toros y se esconda la luna.⁸⁰

He aquí pues, según entendemos, parte del por qué de la elección de *Ifigenia* como voz principal para exponer sus ideas dentro de un poema dramático. La utilización de *Ifigenia* permite una síntesis de ideas que al mismo tiempo abren un abanico enorme de emociones. El tiempo se transforma pues en un tiempo mítico y se extiende desde el cielo hasta la tierra y se refleja en nuestra vida común.

Esto, es una de las grandes virtudes de la tragedia. Dice Ramón Xirau que: "En *Ifigenia cruel* hay un tiempo olvidado que,

⁷⁹ *Ibid.*, p. 321

gracias a la "mayéutica" de Orestes, Ifigenia recupera hasta convertirlo en tiempo de memoria. ¿Cuál es este tiempo? Es indudablemente el tiempo mítico y real de la leyenda que tiene a Ifigenia atenazada."⁸¹ Señala además que este tiempo olvidado es un tiempo metafísico, un tiempo que no existe para quien no lo recuerda, un tiempo sombra, acota, pero que al ser traído al presente le permitirá cortar con el pasado.

Agrega que Alfonso Reyes no tuvo en las creencias religiosas un camino a la salvación, sino en la cultura helénica. Hecho extraño, si se toma en cuenta que la religión ha hecho caer su sombra prácticamente en todos los ámbitos de nuestra vida cultura. en México, es prácticamente imposible explicar cultura y religión de forma separada.

En el apartado biográfico de Reyes, la íntima relación entre su vida y su obra se hace patente; pareciera, que vivió la vida como una obra de arte y que su tiempo literario y su tiempo vital fueran uno solo. "Para él la salvación se encontraba en Grecia, en su Grecia: es decir, en el intelecto, la claridad, la luz a la cual —ya lo vimos— solamente puede llegarse después de agonizar en las sombras y las penumbras."⁸²

El paralelismo entre la elección de Ifigenia cruel y Alfonso Reyes el escritor, es evidente. Ella se niega con un: "no quiero", mientras él, decide dejarse caer en el olvido voluntario: "También supe y quise elegir el camino de la libertad, descuajando de mi corazón cualquier impulso de rencor o venganza, por legítimo que

⁸⁰ Alfonso Reyes, "Ifigenia cruel", en *Teatro Mexicano del S.XX*, compilado por Antonio Magaña-Esquivel. México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 335

⁸¹ Ramón Xirau, "Cinco vías a Ifigenia cruel", en *Homenaje a Alfonso Reyes*. México, El Colegio Nacional, 1965, p.165

⁸² *Ibid.*, pp. 165-166.

pareciera, antes de consentir en esclavizarme a la baja *vendetta*. Lo ignoré todo, huí los que se decían testigos presenciales, e impuse silencio a los que querían pronunciar delante de mí el nombre del que hizo fuego"⁸³.

El escritor, quien reflexiona concienzudamente sobre la situación de su protagonista, su calidad de virgen sacrificada y su relación con el trazo de su propio destino agrega: "De paso, sé que me he cercenado voluntariamente una parte de mí mismo; sé que he perdido para siempre los resortes de la agresión y la ambición. Pero hice como el que, picado de víbora, se corta el dedo de un machetazo. Los que sepan de estos dolores me entenderán muy bien."⁸⁴ La génesis de *Ifigenia cruel*, tiene en las líneas anteriores su parte medular.

Entender la decisión de Reyes es entender también la decisión de *Ifigenia*, la cruel, y su "no quiero". Un dolor suple al otro, el dolor no es evitable cuando del sentimiento trágico se trata; el hecho cae por mandato divino y no se puede sino tomar conciencia de lo poco que hay que hacer al respecto. Pero, al modo del que decide cortarse el dedo de un machetazo, es posible elegir, dentro de la medida que el propio *fatum* lo permite, hacia donde llevar la propia agonía.

Es aquí donde se evidencia que *Ifigenia* no hace sino cambiar de verdugo, lo que la convierte en *Ifigenia cruel*.

Ifigenia es cruel porque obedece cruelmente a los dictados de una diosa sangrienta... Creo sin embargo que la crueldad de *Ifigenia* tiene otro sentido. ¿No es, en efecto, cruel, porque tiene que negar su pasado,

⁸³ *Ídem*.

⁸⁴ Alfonso Reyes, *Oración del 9 de febrero*. México, Ediciones Era, 1963, p. 8.

cargar con su propia cruz y, por lo tanto, ser ya mujer, pequeña y tierna? La crueldad de Ifigenia tiene dos aspectos. El primero, también el más obvio, es el que nos manifiesta la Ifigenia de la primera parte del poema: la que obedece leyes rígidas y destinos ciegos; la segunda es la que cruelmente tiene que acabar con su mala sombra para asumirla sin huir de ella y afirmarse luz de sí misma. Ifigenia sufre; pero sufre precisamente porque se redime y redime a los demás.⁸⁵

El género clásico permitió a Alfonso Reyes hablar con una profundidad que sólo el arte permite, sobre la libertad, la razón, la inteligencia; y salvarse, al igual que Ifigenia, pese a que los dioses hubieran derramado una maldición sobre su estirpe.

⁸⁵ Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 167

7. Aspectos poéticos: algunas ideas e imágenes en *Ifigenia cruel*.

Uno de los aspectos que llama poderosamente la atención al internarse en la obra de Alfonso Reyes, es la profusión de imágenes y objetos que remiten a una rica multiplicidad de significados. La obra de Reyes, es más una de descripción de objetos y sensaciones que de conceptos. Aunque, hay que aclarar, la profundidad conseguida a través de su modo de exponer sus "temas" es tanta o mayor muchas veces, que las de aquellos que abarrotan sus textos con conceptos que intentan ser profundos.

Es más evidente el uso de estas imágenes y objetos en la obra ensayística de Reyes que en su poesía. El mundo del ensayo, es, supuestamente, un mundo de ideas y frases directas, en el que las desviaciones no son bien vistas, aunque cabe mencionar que hoy en día, el ensayo tiene ya formas más creativas y flexibles.

El lenguaje de la poesía es por definición un lenguaje en el que la palabra tiene significados alejados, por virtud del deseo de creador, de su función meramente informativa; esto es a lo que se llama función poética. En el lenguaje poético se construyen visiones "... que sólo existen en la realidad de los signos que la nombran en el poema, y que se basta a sí misma en cuanto no requiere de explicación para producir su efecto de sentido..."⁸⁶

⁸⁶ Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1989, p. 28

El lenguaje poético corresponde al concepto de un lenguaje trasgresor, aquel que rompe con las normas e intenta crear un universo que se contiene y se explica a sí mismo. De ahí tal vez, la idea muy generalizada del poeta como un mago o semidiós.

El poeta Alfonso Reyes construyó lo que pareciera ser su propia poética —de algún modo cada autor hace lo propio— en la que formas y objetos se repiten. De las formas se hablará más tarde, ahora, se pretende llamar la atención sobre algunas imágenes y objetos que resultan interesantes.

Menciona James Willis Robb en su libro: *El estilo de Alfonso Reyes, Imagen y estructura* que: "Hace vivir el mundo intangible de las ideas, expresando sus conceptos en fluidos, términos visuales y espaciales, proyectados en dos niveles espaciales:

- 1) el nivel de la vida diaria y de sus actos rutinarios u ocasionales;
- 2) 2) el nivel de la vida interior, la vida del espíritu y de la mente que va más allá, hasta las profundidades metafísicas del universo. Flota la mente en un mar indefinido de espacio, luz y sombra. Al mismo tiempo va construyendo, ligando y haciendo hilos de sutura, intentando tejer un tejido, un tejido de espacio y de tiempo y de actos que compongan un todo vital y significativo..."⁸⁷

De donde la idea de ir a las profundidades metafísicas del universo es la que más llama la atención porque está íntimamente ligada al sentido de la tragedia. Es justamente una exploración de este tipo la que Reyes realiza en su *Ifigenia cruel*, que tiene mucho

de navegación hacia los adentros del universo, tal vez el término sería exploración, una exploración que tiene el fin de cuestionar a los dioses y al destino el porqué de la tragedia de Ifigenia y al mismo tiempo el porqué de la propia.

Construye, o reconstruye el mundo griego, poblado de sus seres mitológicos, conflictos, guerras, odios y sangre para dentro de ese universo elevar una voz, la de Ifigenia, que se revele en contra del destino elegido para ella. Dentro de este mundo, emplea elementos e imágenes que son constantes en su obra.

Las materia prima que emplea para edificar sus mundo paralelos es la palabra. Un elemento con el que todos cuentan, sonidos cargados de significado que se escuchan a diario sin mostrar mayor sorpresa por lo que se dice.

Con la palabra, Reyes consigue dar nueva vida a objetos y seres y transmitir ideas y sensaciones que de otro modo no existirían. "Sólo el ángel o el puro espíritu es capaz de la idea pura: el Hombre, rodeado de materialidades y cuya experiencia del mundo a su alrededor le viene a través de los sentidos físicos —por la conciencia que funciona solamente en la presencia del cuerpo— sienten las ideas como cosas concretas."⁸⁸

Ifigenia cruel resulta ser una obra especialmente interesante por que en ella usa todo su potencial creador. El drama no es sólo arte, sino también técnica y requiere del conocimiento profundo de la arquitectura de un texto dramático. A este conocimiento, agregó la fuerza de la poesía para construir lo que se ha dado en llamar Poesía dramática. El término limita los alcances de la obra, hay que

⁸⁷ James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes*. México 1965 FCE, p.21

⁸⁸ *Ibíd.* p. 24

recordar que las tragedias griegas utilizaban el verso y en El Siglo de Oro español, el drama iba ligado al verso y la poesía.

Logra con el uso de la poesía, hacer indagaciones que permiten tocar el dolor generado por la tragedia. La tragedia, en sí misma, pretende hacer sentir al espectador este dolor profundo generado por el vacío de la existencia, por la indefensión a la que está sujeta el ser humano; pero él también decide hollar en el sufrimiento, y a fuerza de imágenes hacer saber qué son el dolor y el desamparo:

... Alguien se asoma al mundo por mi alma;
alguien husmea el triunfo por mis poros;
alguien me abraza el brazo hasta el cuchillo;
alguien me exprime, me exprime el corazón.⁸⁹

En su obra: "La conciencia se siente como un cuerpo flotante que se mueve, un ojo que ve, una fuerza que busca. Reyes esencialmente no hace una investigación dialéctica de una cuestión filosófica: más bien está captando un estado de alma, una actitud, una vista subjetiva de la vida interior y de su relación con el mundo interior a la manera intuicional del poeta..."⁹⁰ Es interesante como su genio creador convoca a profundidades tales que después de haber sido atisbadas invitan a salir a la superficie para ver el mundo físico con otra mirada.

Para conseguir esto, dota de energía y movimiento a palabras que remiten a universos del lenguaje ampliados, complementarios o contradictorios a veces. "Los mismos elementos fluidos y vitales del

⁸⁹ Todas las citas poéticas corresponden a la siguiente edición: Alfonso Reyes, "Ifigenia cruel", en *Teatro Mexicano del S.XX*, compilado por Antonio Magaña-Esquivel. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

⁹⁰ James Willis Robb, op. cit., p 25

aire, del agua y de la sangre se vuelven interesantes por sus asociaciones simbólicas, como medios comunicativos o ambientes en que funciona la vida y se inspira el alma."⁹¹ En algunas ocasiones vitaliza procesos físicos, es decir, los provee de una vida que no tendrían de no haberlo decidido el así, como por ejemplo hace con el aire, el agua y la sangre.

"El aire empieza siendo símbolo de pureza, limpieza y nobles aspiraciones hacia lo alto, y entonces de claridad y brillantez..."⁹² Hay ejemplo del uso del aire a todo lo largo de su obra y el más conocido es sin duda su mención de la Ciudad de México como: "la región más transparente del aire".

En *Ifigenia cruel* el aire tiene e veces un carácter inmóvil e indica una quietud desesperante que agobia y no permite que el hecho ocurra. Aquí el aire, se antoja una materia espesa, gelatinosa, que detiene a Ifigenia y no le permite ser ella misma, imposible obtener la solidez ansiada. La rodea el aire, como un muro en el que se estrella la voz o todavía más, como una mordaza que evita el que Ifigenia sea nombrada y, a partir de esto, exista:

... y yo no –suspensa del aire–,
grito que nadie lanzó.

En otro verso, el aire, ahora convertido en viento, es un hecho violento ligado al movimiento; funciona pues como un elemento que violenta y sacude de la calma. El viento es un conductor inaudible de la voz, un vehículo de transportación, una entidad cuya presencia arrastra consigo experiencias, recuerdos e imágenes de los tiempos

⁹¹ Ibid., p. 48

⁹² Idem.

idos. El viento acompaña a los adioses, se lleva a los barcos, lejos de la costa.

A osadas pretendía hablar
como no hablan viento y mar,
sacudiendo ansiosa los árboles
que respondían a gritos de pájaros...

El viento así visto, provoca respeto, tal vez miedo; y es usado también por los dioses para hacer su voluntad, ya que se forma de la unión entre el viento y el mar, en forma de tormenta la que provoca el naufragio que lleva a Orestes a Táuride⁹³.

El agua: elemento que al igual que aire y viento tiene dos expresiones. Como agua, tiene mansedumbre y bondad; como mar, puede generar violencia y muerte y constituirse en una amenaza constante. El trasfondo erótico que conlleva este símbolo es innegable. Otra de las herramientas de las que con constancia los dioses hacen uso para mover el destino de los hombres.

Se apaciguaba, helenos, el gotear del agua eterna;
y en el reló dormido del estero
lanzasteis la bellota profana.

El tiempo pues, es un goteo eterno. De donde el elemento tangible: la gota de agua, se conecta con un elemento intangible: el tiempo y su eternidad. El tiempo, en este caso representado por la gota incesante, es un elemento divino que se conecta a lo humano a través del estero y la bellota profana. El ser humano, es visto desde

este punto de vista como el elemento que rompe la tranquilidad del estero, ese remanso que, antes de ser profanado, no tenía mayor movimiento que el de la leve gota que lo acariciaba.

El elemento de la sangre es en *Ifigenia cruel*, el que transmite la maldición y la crueldad. Es la sangre la que hace a Ifigenia pertenecer a su estirpe y es también lo que se derrama a su paso; pero, es también lo que la caracteriza, la Ifigenia de Reyes es una sacerdotisa sangrienta que no se tiente el alma para efectuar sacrificios. "La sangre es el medio dinámico y pulsante por el que se transmiten y circulan dentro del cuerpo humano los procesos vitales. Para Reyes sirve de materia simbólica para iluminar los procesos espirituales, así como las interrelaciones orgánicas que existen en la comunicación intelectual..."⁹⁴ La sangre es también, contradictoriamente, un elemento pacificador de la ira de los dioses, o bien, el precio que hay que pagar para tenerlos a favor:

En Áulide, los vientos no prosperan
o los adversos dioses redoblan el resuello;
y para que los leños flotantes de las naves
sigan el curso, piden sacrificios.
La sangre de una virgen, Artemisa reclama.

El derramamiento de sangre, con toda la crueldad que pueda encerrar, es visto como un hecho inevitable. Son los dioses quienes mueven la voluntad de los hombres y quienes los empujan a levantar el arma y liquidar a su adversario o bien, quienes levantan la ira que hará que entre miembros de una familia se den muerte unos a otros.

⁹³ Confr. Táuride. Antiguo gob. de Rusia, que comprendía la península de Crimea. En la antigüedad, esta región estuvo habitada por los escitas; aquí tuvo lugar el sacrificio de Ifigenia. *Diccionario Enciclopédico Espasa*, Madrid, 1979.

⁹⁴ James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes*. México 1965 FCE, p 49

La riqueza en el uso del elemento de la sangre queda patente cuando se refiere a ella como la síntesis de lo humano, de la indefensión a la que el hombre está expuesto por ser hombre:

Y, sin embargo, siento que circula
una fluida vida por mis venas:
algo blando que, a solas, necesita lástimas y piedades.

Ifigenia cruel es una obra repleta de alusiones a los elementos antes mencionados, en muchos casos, expresan movimiento y fuerza; son la prueba palpable de la existencia de una fuerza universal. "Si los seres vivos y las creaciones inanimadas pueden ser vínculos simbólicos entre el hombre y su universo o 'circunstancia', todo el universo físico a su vez podrá ser simbólico de la vida espiritual y de los procesos humanos interiores. Así, en un escritor como Reyes, la geografía se vuelve dinámica y los ríos, los mares, las islas, las selvas, los vientos, las estrellas se animarán de vida simbólica."⁹⁵ Son también lo que ya estaba antes que el hombre poblara la tierra y el elemento del cual los seres humanos se nutren. En este sentido, puede decirse que *Ifigenia* con una fuerte conexión a la tierra, casi telúrica, pero que utiliza esta fuerza para hablar del hombre y su humanidad, su aislamiento y pertenencia a los elementos terrestres:

Horas inútiles tejen
tierra y cielo, tarde y mar.

⁹⁵ James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes*. México 1965 FCE, p. 44

Es también el mar y el viento quienes arrastran a Orestes a la costa de Táuride y es la playa el sitio en el que son encontrados por pastores:

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

Los pastores explican a Ifigenia que llevan a los toros bañar al mar para recobrar "sangre valor y brío", de donde salta a la vista que el mar es visto como una fuente que dota al toro de virtudes animales, pero también masculinas.

El toro es también el animal que se sacrificaba en honor de Júpiter⁹⁶. Pasifae⁹⁷, esposa del rey Minos⁹⁸ copuló con un toro bellissimo destinado a Júpiter y fue castigada por éste con el nacimiento del Minotauro: ser mitad humano y mitad toro.

Este hecho hizo crecer el oprobio de la familia, por lo que Minos decidió apartar a este extraño ser de la casa y hacer construir un laberinto en el que lo encerró. Minotauro se alimentaba de sangre humana. Teseo, dio muerte a esta bestia ayudado de Ariadna⁹⁹.

Y después de que allí encerró la doble figura de toro y de joven y por dos veces el monstruo se había alimentado con la sangre ateniense, el tercer sorteo de cada nueve años le domó y, cuando con la ayuda de la doncella, la puerta difícil, sin camino para los anteriores, fue encontrada por medio de un hilo que iba

⁹⁶ Confr. Júpiter. Padre y señor de los dioses entre los romanos, asimilado al Zeus griego. *Diccionario Enciclopédico Espasa*. Madrid, 1979

⁹⁷ Confr. Pasifae, esposa de Minos, madre de Fedra de Ariadna y de Minotauro. *Idem*.

⁹⁸ Confr. Minos. Rey legendario de Creta, famoso por su sabiduría y justicia. *Idem*.

⁹⁹ Confr. Ariadna. Hija de Minos y Pasifae. Proporcionó a Teseo el hilo que le ayudó a salir del laberinto tras matar a Minotauro. *Idem*.

recogiendo, el hijo de Egeo, con la raptada hija de Minos, puso vela hacia día y cruel abandonó a su compañera en aquellas orillas.¹⁰⁰

El toro simboliza también la belleza y posee un gran valor. Es oprobio y deseo al mismo tiempo. Fuente placer y muerte. El sol y la tierra. Para el pueblo griego, el toro era un animal de carga, de gran ayuda para la agricultura y necesario para el trabajo. Es también en Grecia donde nacen los primeros juegos o suertes efectuados con estas bestias que muchos años más tarde derivarán en lo que hoy conocemos como corridas.

La Ifigenia de Reyes se encuentra en un isla, llamada Táuride, en la que se dedica a hacer sacrificios en honor de Artemisa. La isla, le sirve a manera de refugio, la mantiene alejada del mundo exterior y es sin duda un elemento relacionado con su olvido.

La geografía helénica está poblada de islas y son también islas son las ideas y diversos estudios que aborda. Los temas se encuentran esparcidos por aquí y por allá, unidos por el autor, que sería el mar que les da unidad, pero que no deja de dotar de independencia al archipiélago que es su trabajo. Tal vez por esa misma razón José Luis Martínez haya decidido llamar a uno de sus estudios sobre Reyes: *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*; la obra de Reyes.

Táuride es una especie de refugio, pero su concepto está muy alejado de un placebo, aunque ella, Ifigenia, decida al final quedarse ahí. El viento y el mar, ya calmo, ya como tormenta, han sido abordados anteriormente. Tal vez sólo valga la pena hacer hincapié

¹⁰⁰ Ovidio. *Las Metamorfosis*, México, Porrúa, 1980, p. 109.

en que esta geografía se mueve toda y actúa como una fuerza latente, es decir que amenaza siempre con estallar y permite que las imágenes rompan sobre las olas, hagan encallar barcos, produzcan espuma o arrastren náufragos a la playa.

Una de las cualidades fundamentales del estilo de Alfonso Reyes es su dinamismo. Sus frases siempre tienen movimiento y van a alguna parte... Estos conceptos darán lugar a veces a efectos metafóricos sorprendentes y estarán apoyados constantemente por un repertorio léxico que acentúa —a veces con imágenes ordinarias pero hábilmente encadenadas. los elementos básicos de viaje y movimiento.¹⁰¹

Dentro de los objetos utilizados en *Ifigenia cruel*, las vasijas, son utensilios presentes en la vida cotidiana de la cultura griega, usadas para los rituales y celebraciones. En las vasijas griegas se aprecian dibujos o grabados en los que se representa a los personajes importantes, gente de su época, sus costumbres, valores, animales y otros objetos de uso común. En algunas cacerías, ánforas y demás recipientes grabaron instrumentos musicales y de percusión. Gracias a estos registros se conocen poses de baile, gestos teatrales, máscaras y escenas de cacería, guerra, deportes o hechos históricos. En el poema circulan vasijas o vasos para referirse a la mujer como receptáculo de sabiduría.

¡Vaso precioso de mujer arisca:
dinos, dinos al menos...

¹⁰¹ James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes*. México 1965 FCE, p. 50.

En otro verso la arcilla ya no moldea una bella vasija, sino un simple utensilio doméstico. La palabra utilizada en esta ocasión es jarro, que de inmediato refiere a un objeto burdo, un tanto deforme, de poco valor y de uso vulgar:

Y el padre deshacía sus horripilantes juguetes,
bien como el alfarero que ensaya el jarro dos
veces.

Utiliza, entre otros seres animados a los insectos. Son estos pequeños seres un nexo entre la sensibilidad del autor y el mundo doméstico. Están presentes aunque no invitados, semejan una pequeña mancha en la pared que mueve un mundo minúsculo en torno a los demás y dice poco o nada. Tal vez enseñan lo que es el tesón y el valor del pequeño trabajo constante "... los insectos generalmente son símbolo de enojo u obsesión, o bien de vigoroso movimiento o sonidos."¹⁰²

En el primero de los versos que se citan a continuación, la metáfora apunta directamente al plano doméstico y al valor nimio de las tareas encomendadas; mientras que en el segundo el sentido tiende más a lo amenazante y molesto que puede ser un ejército de abejas, ser que, unido a la palabra "ejército" remite a la agresión y al peligro, así como a la guerra y lo que ésta conlleva:

Arañita de la casa,
no me dan oficio mejor.

Ejércitos de abejas amarillas
aplaquen –cediendo miel- las tumbas.

¹⁰² James Willis Robb, *El estilo de Alfonso Reyes*. México 1965 FCE, p. 37.

Esta última imagen, la de las abejas cediendo miel para aplacar las tumbas, es también una metáfora de lo acontecido a Ifigenia, quien fuera ofrecida en sacrificio por su propio padre para conseguir que los vientos soplaran a favor de su ejército nuevamente. Del mismo modo, al ejército de abejas les es pedido que entreguen algo de gran valor para aplacar con ellos más muertes.

Existe también una profusión de menciones a otro tipo de animales en Ifigenia cruel, el que es más fácilmente visible es el toro, hecho que no resulta extraño al tomar en cuenta que la obra se desarrolla en Táuride, tierra de toros.

La mayoría de los animales tienen como función llamar la atención sobre sus fuerzas naturales. Aves, toros, caballos o la simple mención de bestia, son ejemplo de fuerza animal, de potencia, de sudor, de habilidad muscular o física que desemboca en esas mismas potencias aplicadas al hombre. El elemento animal dota a los versos de todas estas características y le imprime también movimiento y sonido:

... ¿me enseñaste acaso a concebir mujeres
como la Quimera, con garras y cresta y fauces,
o sacerdotisas mezcladas de leonas?

Una imagen curiosa es la de la rueca. Este artefacto es mencionado como un elemento doméstico ligado a lo femenino y a las tareas un tanto banales. La rueca, ligada al canto en el primer verso, da la idea de alegría superficial, de no tener más que hacer para matar el tiempo, que dar vueltas a una rueda y cantar

canciones que no son himnos, sino tal vez simples estribillos ociosos:

Cuando en las tardes, dejáis andar la rueda
y cantáis solas...

En el segundo verso, la imagen de la rueda dando consejos al ver a quien le da movimiento reír, tiene un dejo de ironía. Es nuevamente un objeto inerte que no da mayor utilidad que la de abstraerse del mundo, ya bien para unirse al ocio de grupo, ya bien para hacer viajes imaginarios:

Consejos me da la rueda,
sintiéndome a solas reír.

Las imágenes e ideas analizadas, ayudan a vislumbrar un panorama en el que el autor de *La antigua retórica*, construye un mapa poblado por figuras que a veces se repiten y permiten descubrir sus obsesiones básicas. La vastedad de la obra, al ser auscultada de cerca, revela que pese a la multiplicidad de acercamientos, Alfonso Reyes volvía de modo cotidiano a Grecia, a la mitología y a sus paisajes animados.

Ifigenia cruel es también un viaje, en el que se expone una geografía que refleja en la que el mundo de lo sagrado se refleja en lo terrenal. Igual que arriba es abajo. O tal vez: arriba es abajo y viceversa. El desorden originado por un error trágico y la fatalidad transmitida a través de la sangre, son puestos en juego dentro de un espacio poético: una tragedia.

La tragedia es en sí misma fin y principio. Las ideas e imágenes desplegadas en su interior se potencian a través de las

palabras y permiten cambiar lo que sucede en el espacio de los dioses, a partir de una decisión humana. Aunque si se quiere puede pensarse exactamente lo contrario: los dioses cambian al humano a su antojo y sólo le dan la ilusión de que él mismo lo hace.

7. 1. Otros aspectos poéticos.

Si bien se tiene como punto de partida el carácter trágico, y por ello dramático de la obra; no deja de resultar interesante revisar el formato poético de la obra. Estructuralmente, tiene el armazón de un drama, específicamente de una tragedia al modo clásico. Cuenta con acción dramática e incluye marcas de texto en las que el autor señala su carácter teatral. El aspecto poético, sin embargo, ha llamado más la atención de los lectores y es un aspecto a tomarse en cuenta, ya que, como señala E. Gómez Baquero:

La forma verbal y la forma métrica tienen gran importancia en una obra de esta clase, que no puede conmover ni apenas interesar sin presentarse con una noble investidura. Esta escrita la *Ifigenia*, de Reyes, en variedad, y podría decirse en anarquía, de versos, sacrificando con buena elección la melodía y compás de los metros usuales a la justa expresión de las imágenes. Con el verso libre, instrumento difícil para la armonía, al que están poco acostumbrados los oídos castellanos, pero el más propio para poemas que son reflejo de lo antiguo y piden y piden una precisión estatuaría, se mezclan las rimas. Brotan de repente asonantes y consonantes; hay hasta un soneto.¹⁰³

¹⁰³ E. Gómez de Baquero "La *Ifigenia* de Reyes" en *Páginas sobre Alfonso Reyes*. México, Universidad de Nuevo León, 1955, pp. 84-85

Este soneto, es pronunciado por Orestes, al ser llevado en presencia de su hermana Ifigenia. La marca de texto señala que lo pronuncia atado, apedreado y delirante:

Cabra de sol y Amaltea de plata
que, en la última ráfaga, suspiras
aire, de rosas, palabras de lirás,
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 centella.

Para realizar este acercamiento poético, elegiremos algunos versos de Ifigenia cruel e intentaremos analizarlo en sus niveles fónico-fonológico, léxico-semántico y lógico, y retórico. La elección de los versos ha sido realizada al azar, aunque he preferido versos en los que Ifigenia habla. Tal vez después del análisis, se den nuevos significados que antes se desconocían.

El primer paso consiste en una lectura sin otro ánimo que el de entender con las armas de un simple lector estos versos. Podrán considerarse como un poema dentro de otro más grande y de mayores alcances.

El criterio para sugerir la estructura del poema, en el que, a manera de diálogos, se escucha la voz de los personajes, voz que tiene un sentido interno y acabado dentro de cada parlamento, así pues, este es el poema-parlamento de Ifigenia:

Otros se juntan en fáciles corros
apurando mieles del trato;
y 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.

La primera impresión que viene a la mente, es que este parlamento-poema expresa el dolor y la soledad que siente Ifigenia. Es también un lamento por la ausencia de una familia, pero esta ausencia no es una ausencia definida, sino la ausencia de alguien, ese alguien, es desconocido por Ifigenia. Ifigenia se duele también por la falta de amor, eso se dilucida de la mención que hace del "labio a labio" que no es otra cosa que el beso, apoyado posteriormente por la confianza del conciliar voluntades.

El nivel fónico-fonológico, nivel en el que "son observables los fenómenos fónicos, que involucran sonidos que no son fonemas, como es el ritmo —que resulta de la estratégica colocación de los acentos en las sílabas del verso— y también son observables los fenómenos fonológicos, que

involucran fonemas, como podrían ser la aliteración y sus variantes." ¹⁰⁴

Por otra parte, en el nivel fonológico hay que atender "... lo que ocurre en el esquema métrico rítmico, pues se perciben como sonidos que no son fonemas el ritmo producido por la distribución de acentos y el sonido correspondiente a la emisión separada de cada sílaba y en la línea versal de cada número dado de sílabas." ¹⁰⁵

Primera estrofa:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
O	tros	se	jun	tan	en	fá	ci	les	co	rros
A	pu	ran	do	mie	les	del	tra	to:		
yo	no	que	si-in	ten	toa	cer	car	me,		
hu	yo	de	mí	mis	maa	sus	ta	da,		
co	mo	sio	Tro	por	mi	voz	ha	bla	ra.	

Segunda estrofa:

O	tros	pren	den	la	bios	A	la	bios		
y	pro	me	sas	seo	fre	cen	con	los	o	jos,

¹⁰⁴ Helena Beristáin, *Análisis e Interpretación del poema lírico*. México, UNAM, 1989, p.77

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp.77-78

go	zan	doen	con	ci	liar	se	vo	lun	ta	des
yo	no	que	a	ma	nez	co	ca	da	día	
al	tron	co	de	mí	mis	ma	a	ta	da.	

De los diez versos, cinco son eneasílabos, dos decasílabos y tres endecasílabos. La primera estrofa es iniciada con un verso endecasílabo y a continuación aparecen tres eneasílabos, el remate de esta primera estrofa es realizado con un verso decasílabo. No existe pues un esquema fácilmente identificable.

Los acentos en el primer verso caen en las sílabas 1, 4, 7 y 10. El segundo verso tiene un esquema de acentos en las sílabas 3, 5 y 7 de lo que se desprende un esquema de acentuación en sílabas nones. En el tercer verso tiene acentos en las sílabas, 2, 4, 6 y 8, que da un verso yámbico. El cuarto verso también es un yámbico con acentos en las sílabas 2, 4, 6 y 8. Por último, el verso final, es un decasílabo con acentos en las sílabas 1, 3, 7 y 9; de donde se desprende una similitud con el verso inicial en el que existen también acentos en sílabas nones.

Sin embargo, no se encuentra un interés del autor por hacer una estrofa simétrica. Se trata de una estrofa realizada con versos libres, ritmo variable. No se dan encabalgamientos y Reyes utiliza de modo muy claro los signos de puntuación para evitar cualquier posibilidad de encabalgamiento de las sílabas.

Es decir, evita que la frase pueda ser leída de otro modo que el que él mismo acota. Los dos puntos al término del segundo verso señalan que lo que viene es la explicación

de lo anterior, los versos tres y cuatro terminan con una pausa señalada por la coma y el último verso es rematado por un punto y aparte.

En la segunda estrofa se reitera el esquema de cinco versos, el primero y el último son eneasílabos; el segundo y tercero endecasílabos y el cuarto decasílabo. El primer verso tiene acentos en las sílabas 1, 3, 5 y 8. El segundo en 3, 6 y 10. El cuarto en las sílabas 2, 6 y 10. El quinto en 1, 3, 5, 7 y 9. Nuevamente aparece el uso del verso libre, si bien a veces pareciera que utiliza un ritmo determinado, como cuando deje caer los acentos sobre sílabas impares, no tarda en romper este esquema al brincar a una sílaba par.

Este hecho queda reforzado por la asimetría que existe al interior de la estrofa. Los versos eneasílabos la abren y la cierran; pero en el medio, de los tres versos restantes, dos, ubicados uno a continuación del otro, son endecasílabos y el otro decasílabo.

La rima asonante¹⁰⁶ entre las dos sílabas finales del tercer verso "acercarme" y el tercer verso de la segunda estrofa terminan con la palabra "voluntades". Se presenta también una rima del mismo tipo entre las últimas palabras, y sílabas de la primera y segunda estrofa, se trata de "hablara" y "atada".

Hasta donde resulta visible, no existe hasta este momento una intención del autor de crear una estructura rítmica determinada. Se encuentran versos libres dentro de

¹⁰⁶ Rima asonante o rima parcial o vocálica o imperfecta o pobre, homofonía de sonido entre las vocales a partir de la tónica. *Diccionario de retórica y poética* Helena Beristáin México, Porrúa, 1997.

los cuales existe una musicalidad que es rota de vez en vez y que se recupera sólo para romperse de nuevo.

Cabe señalar que Reyes no intenta crear una poesía atrevida en cuanto a lo que formas se refiere. Se trata más bien de un tipo de verso conservador. La búsqueda no está en la forma, al menos no en *Ifigenia cruel*, sino en el tratamiento que hace del género trágico. Todo esto, sin desmeritar sus recursos poéticos.

En una contabilización de fonemas "en la inteligencia de que la distribución y la frecuencia estarán relacionadas concretamente con el sentido de los correspondientes segmentos del discurso"¹⁰⁷ Aparece lo siguiente:

Fonemas	Estrofas		Total
	1	2	
M	7	5	12
S	10	14	24
R	8	6	14
L	3	5	8
N	7	10	17
T	7	4	11

De la anterior contabilización se desprende que hay una profusión del fonema "s", que se encuentra 24 veces en dos estrofas. Seguidamente el fonema "n" con un total de 17 repeticiones, "r" catorce veces, el fonema "m" 12 veces, "t" 11 y "l" 8 veces. No es extraño encontrar un alto número de

fonemas "s" ya que se encuentra muy presente en la lengua española, y, a decir de muchos, confiere a la lengua suavidad y algo de "susurro", como algo contado al oído. Las llamadas consonantes líquidas "r" y "l" en un número alto, sumadas dan un total 22, con lo que las estrofas adquieren también suavidad y flexibilidad. Las nasales "n" y "m" suman 29 y por último la "t" con 11 ocasiones.

Salta a la vista, que reyes utiliza la repetición de la palabra "otros" para iniciar ambos versos y en ambos casos también comienza con una comparación que concluye o realiza con un "yo no", al que prosigue la explicación de este "por qué yo no".

Los dos últimos versos, de cada estrofa están contruidos con hipérbaton. Utiliza también en dos ocasiones, una en cada estrofa, el gerundio, tiempo verbal que confiere a la estrofa movimiento y cualidad de una acción que se desarrolla simultáneamente a otra.

Esto, tiene sentido si se toma en cuenta que los versos hacen, dentro de la obra total, las veces de parlamento, por lo que Ifigenia habla como alguien hablaría en tiempo presente y frente al público. En este caso no sólo el que hipotéticamente presenciaria el drama, sino el coro, que en esta "escena" es el interlocutor de Ifigenia.

Conclusiones.

El análisis de *Ifigenia cruel*, utilizando la llamada gráfica aristotélica de composición dramática, revela que cada uno de los puntos necesarios o señalados como ideales para una tragedia se cumplen puntualmente. Esto no resulta sorprendente en un autor como Alfonso Reyes: un dedicado estudioso de la cultura helénica y por ende de la tragedia.

La intención de Reyes fue la de crear una tragedia, y no un simple poema. Sus conocimientos de la cultura griega fueron lo suficientemente vastos como para poder encontrar el género que sirviera mejor de vehículo para expresar sus ideas. Se decidió por una tragedia clásica y corrió con todos los riesgos y ventajas de ceñirse a una forma bien determinada. No pasó por alto la estructura, y por ello en *Ifigenia cruel* cada uno de los puntos señalados por Aristóteles en su poética.

Hay otros aspectos a los que conviene hacer referencia en el caso de *Ifigenia cruel*, uno de ellos, es la decisión que toma: quedarse en la tierra de los Tauros. Ifigenia no se arrepiente de ser quien es, lo que acabaría con su halo trágico, lo suyo es una negativa a continuar con la cadena de sangre, a ser partícipe de este hecho al que ha sido llevada por su estirpe. Es una decisión en la que hay una aceptación tácita de quién se es, pero la renuncia a su estirpe y permanencia en como sacerdotisa de un culto sanguinario no implican que ella cambie su destino por uno mejor.

Tal vez este hecho, el de ser quien se es, es lo más trágico que puede haber en la vida de los hombres, Reyes acierta al conseguir dar un final trágico que a simple vista podría confundirse con arrepentimiento, sin embargo: ¿qué puede haber más trágico que la propia existencia? Todavía más si se trata de un personaje marcado desde antes de nacer.

Este final contrasta con el de *Ifigenia en Táuride*, el que podría catalogarse de "feliz", es innegable que quien conozca algo sobre la cultura griega dirá que ni la intervención temporal de algún dios puede hacer a un lado por completo el destino de quienes ya viene marcados, como es el caso de *Ifigenia y Orestes*. La propia permanencia en el mundo es ya trágica para estos personajes.

Algunos teóricos señalan que el llamado *error trágico*, es condición para la tragedia. El error de *Ifigenia*, sería el de pertenecer a una estirpe maldita y no otro lo cual no le quita al personaje el sentido trágico, esta ausencia de error potencia aún más el sentido trágico.

Del mismo modo que cualquier texto dramático, *Ifigenia cruel* cumple además con la característica de contar la historia o fábula a través de la voz de los personajes, de un modo versificado en este caso. Un intento de aislar o sintetizar el conflicto dramático se encuentra en la necesidad de recordar u olvidar su pasado. El conflicto se resuelve en el momento en que *Ifigenia* al percatarse de que pertenece a una estirpe de sangre decide vivir entre los bárbaros como el único modo de romper con la fatalidad.

Esto lleva a la conclusión de que sí hay un conflicto dramático en *Ifigenia cruel* y no sólo eso, sino que existe una resolución a este conflicto. La cadena de planteamiento, desarrollo y desenlace se cumple totalmente.

Alfonso Reyes separa lo suficiente a su Ifigenia de la de Eurípides y crea un personaje. En el texto de Eurípides, Ifigenia aparece bastante desdibujada, es más, por momentos podría pensarse que pese a que la obra lleva su nombre, no es ella la protagonista. Este hecho se da debido a que ella tiene más la función de agonista que de protagonista: es el personaje sobre el cual recae la acción y no quien la lleva.

Bien poco se logra saber del carácter de Ifigenia a través de Eurípides. Por el contrario, Reyes dedica la totalidad de su obra a hablar de ella y a caracterizarla: a darle carácter, voz y acciones. De modo casi opuesto, los demás personajes son el mero pretexto para dejar ver a esta joven que tiene el valor de hacer lo que antes nadie osó: romper una cadena de sangre a través de dejar de ser quien fue.

La breve biografía de Alfonso Reyes presentada en las primeras páginas de este trabajo resulta de gran utilidad para explicar y aquilatar más profundamente Ifigenia cruel. Ifigenia es el propio Reyes y sólo a través del conocimiento de su vida podemos explicar por qué decidió elegirla y dotarla del poder de la paz.

Es también a través de este conocimiento que se puede sopesar la dignidad y el valor de darle la espalda a la venganza. Es a través de Ifigenia que Reyes intenta explicar, y explicarse, su calidad de auto desterrado y tal vez, si se hace uso de una gran imaginación, su entrega a las letras como a una isla habitada por sacerdotisas sangrientas.

La aplicación de la teoría aristotélica en su versión moderna ha sido de gran utilidad para hacer más accesible el análisis de la obra de Reyes. Como se señala al inicio del estudio, pese a ser una obra escrita a la manera antigua, es una obra moderna y como tal,

cebe ser tratada. La versificación y la división en cantos ha funcionado durante muchos años como nube que no deja ver el verdadero corazón del drama.

En *Ifigenia cruel* se presenta una visión del género trágico que tiene más que ver con la tragedia romántica moderna que con las clásicas. La decisión de la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes expone algo. Se puede hacer un paralelismo entre ella entre ella y Oswald, el personaje trágico de *Espectros* de Henrik Ibsen (1828-1906). Oswald va a morir y no por un error cometido por él, sino por su padre al haberlo concebido enfermo de sífilis.

No obstante, Oswald acepta lo que le sucede, no encuentra, ni hay manera alguna en la que pueda negar lo que le sucede. El sabe que tiene la vida deshecha, y sustenta un clarísimo sentido de individualidad. Este sentido de individualidad es algo que no se encuentra de manera clara en la tragedia griega, Ifigenia se inmola voluntariamente y no hay en su discurso datos que dejen ver ni arrepentimiento ni dolor por su persona.

Podría decirse que no los hay porque el personaje perdería su virtud y la tragedia no sería tal. Y aunque parezca obvio hay que hacer notar esto, ya que en Reyes sí hay este sentido de individualidad y aún más, hay una decisión tomada no por el bien común sino por el propio. *Ifigenia cruel* se extiende más allá del propósito social de la tragedia original y reverbera en el individuo.

En lo que se refiere al análisis de imágenes de *Ifigenia cruel* sus autor utiliza los mismos elementos que se encuentran a lo largo de toda su obra. Tiene temas recurrentes, entre los que se encuentran: Grecia y en general la cultura helénica. Alfonso Reyes va a Grecia como quien vuelve a su hogar para reencontrarse con sus historia.

Ifigenia cruel, resulta una obra difícil de encajar en el resto de su obra si la vemos como un drama, pero su parte poética y su ideología, así como la utilización de los elementos que se han analizado corresponden claramente al archipiélago alfonsino.

El tratamiento poético de *Ifigenia cruel*, no aborda formas o elementos que resulten especialmente interesantes. En esta obra pesa más el qué que el cómo. La poética está al servicio de lo que se quiere decir y no al contrario. Aunque, no hay que olvidar que lo que se dice y el cómo se dice, en la literatura son inseparables.

El verso libre fue la forma elegida por Reyes para la realización de su obra y supedita también estos versos a la estructura dramática; es decir, que dentro de la estructura total de la obra funcionan a manera de parlamentos y sus versos se encargan de llevar la acción dramática al relatar lo que sucede.

Todo lo anterior permite vislumbrar que *Ifigenia cruel* es una obra muy compleja. Cada parte tiene una lógica interna que es parte de una mayor. Cada verso construye un párrafo, cada párrafo un parlamento, que puede ser también visto como un poema independiente, y los parlamentos, unidos a la acción dramática, tienen funciones dentro de la estructura de la tragedia que es *Ifigenia*. Este trabajo ha sido un acercamiento a esta obra de Reyes desde puntos de vista variados y con herramientas que tienen que ver tanto con la dramaturgia, como con la poesía y la literatura en general.

Bibliografía.

Aristóteles.

El Arte Poética.

México: Espasa Calpe Mexicana, 1976.

Ávila, Raúl.

La lengua y los hablantes.

México: Trillas, 1990.

Beristáin, Helena.

Análisis e interpretación del poema lírico.

México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1989.

Diccionario de retórica y poética.

México: Porrúa, 1997.

Lope Blanch, Juan M.

Análisis gramatical del discurso.

México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1987.

Esquilo.

Tragedias de Esquilo.

México: Editorial Concepto, 1984

Eurípides.

Tragedias.

México: Editorial Concepto, 1978.

Ferreras, Juan Ignacio y Franco, Andrés.

El teatro en el siglo XIX.

España: Taurus, 1989.

Garrido, Luis.

Alfonso Reyes.

México: Imprenta Universitaria, 1954.

Goutman, Ana y Partida, Armando (Coordinadores).

Bibliografía comentada de las Artes Escénicas.

México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

Graves, Robert.

Los mitos griegos, tomos 1 y 2.

México: Alianza Editorial, 1989.

Grimal, Pierre.

La mitología griega.

Barcelona: Paidós, 1991.

Hesíodo.

Teogonía.

México: Porrúa, 1972.

Homenaje a Alfonso Reyes.

México: El Colegio Nacional, 1965.

Lesky, Albin.

La tragedia griega.

Barcelona, Labor, 1996.

Magaña-Esquivel, Antonio (Compilador).

Teatro Mexicano del S.XX tomo II.

México: FCE, 1986

Martínez, José Luis.

Guía para la navegación de Alfonso Reyes.

México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1992.

Mondada, Ana Victoria.

Literatura griega: Esquilo, Sófocles.

México: Trillas, 1973

Nietzsche, Friederich.

El nacimiento de la Tragedia.

México: Alianza Editorial, 1989.

Ovidio.

Las metamorfosis.

México: Porrúa, 1980.

Paz, Octavio.

Puertas al Campo.

México: UNAM, 1967.

Prado, Gloria.

Creación, recepción y efecto.

México: Editorial Diana, 1992.

Quinto, José María de.

La tragedia y el hombre.

Barcelona: Seix Barral, 1992.

Rangel Guerra, Alfonso.

Las ideas literarias de Alfonso Reyes.

México: El Colegio de México, 1989.

Rangel Guerra, Alfonso.

Alfonso reyes en los tiempos.

Monterrey: Estado de Nuevo León, 1991.

Reyes, Alfonso.

Ifigenia cruel, en Teatro Mexicano del S.XX, compilado por Antonio Magaña-Esquivel.

México: FCE, 1986

Obras completas, Lecturas mexicanas, FCE, 1961.

Oración del 9 de febrero.

México: Ediciones Era, 1963.

Páginas sobre Alfonso Reyes.

México: Universidad de Nuevo León, 1955

Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el x aniversario de su muerte (1959.1969).

México: FCE, 1969.

Reyes, Alicia.

Genio y Figura de Alfonso Reyes.

México: Capilla Alfonsina, 2ª ed. 1997

Reyes de la Maza, Luis.

Cien años de teatro en México, (1810-1910).

México: SEP, Colección Sep/Setentas, 1972.

Robb, James Willis.

El estilo de Alfonso Reyes (Imagen y estructura).

México: FCE, 1965.

Repertorio bibliográfico de Alfonso Reyes.

México, UNAM, 1974.

Silva Herzog, Jesús.

Breve historia de la Revolución Mexicana.

México: FCE, 1973.

Whiting, John.

The Art of the Dramatist.

London: London Magazine Editions, 1979.

Obras de consulta:

Diccionario Enciclopédico Espasa..

Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Diccionario de mitología clásica.

México: Alianza Editorial 1989.

Diccionario de Lingüística.

Madrid: Anaya, 1986

Enciclopedia Hispánica.

EUA: Encyclopeda Britannica Publishers, 1993.