

La *Ifigenia cruel* de Reyes
y la escuela antropológica de Cambridge.
Aproximaciones

The *Ifigenia cruel* of Reyes
and the Cambridge School of Anthropology.
Approaches

FELIPE REYES PALACIOS

Instituto de Investigaciones Filológicas,
Universidad Nacional Autónoma de México

freyes@unam.mx

orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3237-1995>

RESUMEN: Siendo muy joven, a sus 18 años de edad, Alfonso Reyes ya había leído los famosos libros de Schopenhauer y Nietzsche, *El mundo como voluntad y como representación*, y *El origen de la tragedia*, respectivamente; por la misma época cultivaba la “afición de Grecia”, como es patente en su temprano ensayo acerca de “Las tres *Electras* del teatro ateniense” (1908). Sobrevino entonces la muerte de su padre, el general Bernardo Reyes, en un episodio violento de la Revolución mexicana en el año 1913, al encabezar una asonada contra el presidente Francisco I. Madero. Reyes rememoró ese episodio fatal en su poema dramático *Ifigenia cruel* en 1923. En su versión introdujo un nuevo desenlace, diferente al de la conocida historia presentada por Eurípides en *Ifigenia en Táuride*. De manera igualmente importante, en ella trató de apegarse a la estructura canónica de la tragedia griega, tal como la postularon los miembros de la llamada “escuela antropológica de Cambridge”. Como consecuencia de su adhesión a ellos, Reyes enfatizó la importancia del coro, una herencia teórica de Nietzsche. Por añadidura, escribió dos paratextos acerca de su experiencia al ejecutar su propia versión breve de *Ifigenia*.

PALABRAS CLAVE:
tragedia griega;
ritual dionisiaco;
escuela antropológica
de Cambridge.

ABSTRACT: At a very young age, at 18, Alfonso Reyes had already read the famous books by Schopenhauer and Nietzsche, *The World as Will and as Representation*,

and *The Origin of Tragedy*, respectively; at the same time he cultivated a “fondness of Greece,” as is evident in his early essay on “The Three Electras of the Athenian Theater” (1908). Then came the death of his father, General Bernardo Reyes, in a violent episode of the Mexican Revolution in 1913, when he led an uprising against President Francisco I. Madero. Reyes recalled this fatal episode in his dramatic poem *Iphigenia Cruel* in 1923. In his version he introduced a new ending, different from that of the well-known story presented by Euripides in *Iphigenia in Tauris*. Equally important, in it he tried to adhere to the canonical structure of Greek tragedy, as postulated by the members of the so-called “Cambridge anthropological school.” As a result of his adherence to them, Reyes emphasized the importance of the chorus, a theoretical legacy of Nietzsche. In addition, he wrote two paratexts about his experience in performing his own short version of *Iphigenia*.

KEYWORDS:

Greek tragedy;
Dionysian ritual;
Cambridge School
of Anthropology.

Recepción: 22 de diciembre de 2024

Aceptación: 20 de febrero de 2025

Es bien sabido —porque Alfonso Reyes mismo lo declaró abiertamente— que la escritura de su *Ifigenia cruel* estuvo relacionada de manera muy íntima con la muerte violenta de su padre, el general Bernardo Reyes, acaecida en una revuelta contra el presidente Francisco I. Madero, tratando de tomar por la fuerza de las armas el Palacio Nacional el 9 de febrero de 1913. Pero más allá del interés biográfico que dicha pieza pueda tener por esa razón, la misma nos plantea varias cuestiones de la mayor importancia en el terreno puramente literario y teatral, tales como: 1) ¿qué concepto de la tragedia griega tenía el autor de esta versión de un tema micénico tratado no sólo por Eurípides, sino también por Goethe y por Racine?; 2) ¿qué posibles influencias teóricas tuvo para apuntalar su propia versión, la cual modifica el desenlace tradicional?; 3) ¿qué rasgos distintivos exhibe esta versión mexicana, aparte de su peculiar final?, pregunta que nos lleva a diferenciarla de la versión primera, de Eurípides, y 4) ¿por qué la denomina “poema dramático” y no directamente *tragedia*, si en los paratextos que acompañan a dicha versión desde el momento de ser publicada, abundan las reflexiones acerca de la tragedia griega?

Para seguir un orden cronológico, me decido por comenzar con la cuestión de las posibles influencias teóricas, que para mí son nítidas en Alfonso Reyes desde sus años de formación. Una de las más notorias es la de Gilbert Murray, a quien hacia 1918 Reyes menciona como “el gran popularizador de Eurípides” (OC, IV: 120)¹ y traductor de su *Hipólito* al inglés (publ. 1902, estr. 1904); el encomio se debe, muy probablemente, al libro entero que Murray dedicó a *Euripides and his Age* (1913), del cual el mexicano sería su traductor al español en 1949. Pero es el caso que Reyes ya conocía al “sagaz helenista” británico desde que redactaba su famoso ensayo sobre “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, en 1908, pues ahí Reyes cita a Murray a propósito de la manera en que Eurípides caracteriza al labriego con quien hacen casar a Electra. Yo he identificado la fuente de esta referencia, ya que Reyes no la consigna. Se trata de un libro de 1897,² traducido y publicado en español como *Historia de la literatura clásica griega* en 1899. Reyes cita textualmente de esta versión (309). No es mera casualidad que, mientras él estaba en Monterrey, encauzando sus inquietudes propias, en la Ciudad de México, el Ateneo de la Juventud incluyera a Murray en la lista consensuada de las lecturas que ahí se hacían y se comentaban hacia la misma época, según consta en su correspondencia con Pedro Henríquez Ureña (Reyes / Henríquez: 74). Murray era un autor muy apreciado por ambos.

Pero la influencia directa de Murray en cuestiones netamente teóricas no está documentada en cuanto a las fechas, aunque es segura, y de manera muy probable data de la segunda década del siglo que corría. El ensayo capital de Murray en ese terreno, intitulado “Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy”, apareció como apéndice al libro de Jane Ellen Harrison que lleva como título *Themis: The Social Origins of Greek Religion* (1912). Rastreado por el investigador Rogelio Arenas Monreal, dicho libro no apareció en el acervo bibliográfico de la actual Capilla Alfonsina, pero sí en la parte que se trasladó a la biblioteca de la Universidad Autónoma de Nuevo León, aunque en una segunda edición, que es de 1927; sin embargo, aunque es posterior al año 1923, fecha de escritura de la *Ifigenia cruel*

¹ Con excepción de *Ifigenia cruel* y sus paratextos, cito siempre desde las *Obras completas* con sus siglas OC, el tomo y la página correspondientes.

² *History of Ancient Greek Literature*. London: William Heineman.

—apunta el investigador—, “nada impide pensar que Reyes pudo conocer este libro en alguna biblioteca de París o de Madrid, en su primera edición” (Arenas: 227), habiéndose trasladado su autor al Viejo Continente en 1913.

Ahora bien, dicho libro, de cuya mayor parte es autora la doctora Harrison, a más de la estructura general de interpretación, no está dedicado específicamente a Dioniso, sino que, partiendo de los postulados de Émile Durkheim acerca de las religiones elementales, de tipo totémico, en su concepto, pasa revista a un amplio periodo de desarrollo de la religión en Grecia que va de los vestigios de lo primitivo a lo diáfano olímpico. No se constriñe tampoco al drama propiamente dicho, sino que incluye una serie de prácticas y festividades religiosas con las que lo dramático estuvo presumiblemente relacionado en sus comienzos, tales como los juegos olímpicos, el ditirambo, la veneración de los héroes, las ceremonias de iniciación, etcétera. Harrison contó para ello con la colaboración no sólo de Murray, sino también con la de Francis M. Cornford, quien aportaba de momento un capítulo acerca de los juegos olímpicos, pero después publicaría su propio libro acerca de la comedia aristofánica (*The Origin of Attic Comedy*, 1914). Así se conformó la que sería conocida como “escuela antropológica de Cambridge”.

Compartiendo hasta cierto punto el enfoque sociológico adoptado por Harrison, pero centrado de manera determinante en la figura del Dios Moribundo, Murray formuló lo que sería la estructura del mito y el rito de Dioniso, que según él dio origen a la tragedia griega y, en mayor o menor grado, se conservó a lo largo de su desarrollo. Cito *in extenso* en la traducción de Alfonso Reyes:

El Demonio del Año —Espíritu de la Vegetación, Dios Cereal o como se le llame— se engríe orgullosamente en sus poderes, y muere a manos de su enemigo, que así se convierte en matador y debe a su vez caer en manos del esperado vengador, que es a la vez el antiguo y primer culpable resucitado. El ritual de este Espíritu de la Vegetación está ampliamente difundido por toda la tierra, y puede estudiárselo en *La rama dorada*, de Frazer, capítulo titulado “El Dios Moribundo”. Dioniso, el demonio de la tragedia, es uno de estos Dioses Mortales y Renacientes, como Atis, Adonis y Osiris.

El ritual dionisiaco que yace en los fondos de la tragedia es de presumir que tuvo seis etapas regulares: 1) un *agón* o Combate, en que el Demonio lucha con

su adversario, el cual —por lo mismo que se trata de un combate entre este año y el año pasado— puede identificarse con él mismo; 2) un *pathos* o Desastre, que comúnmente asume la forma del *spáragmos* o Descuartizamiento; el cuerpo del Dios Cereal es despedazado en innumerables semillas que se esparcen por toda la tierra; a veces, hay algún otro sacrificio mortal; 3) un Mensajero, que trae noticias de lo acontecido; 4) una Lamentación, a menudo entremezclada con un Canto de Regocijo, pues la muerte del Viejo Rey supone la ascensión del Nuevo; 5) el Descubrimiento o Reconocimiento del dios oculto o desmembrado; 6) su Epifanía o Resurrección en la gloria (Murray 1949: 49-50).

Ésta era, en síntesis muy apretada, la hipótesis acerca de los orígenes rituales de la tragedia griega que fue considerada durante buena parte del siglo xx como la hipótesis ortodoxa,³ criterio que compartió Alfonso Reyes. Una hipótesis de factura científica, pero sellada con las limitaciones del positivismo y el evolucionismo. Lo curioso es que, comprometiéndose en un contrasentido, su sustrato provenía de un pensador metafísico, Friedrich Nietzsche. La doctora Harrison llegó a decir: “Discípula de Nietzsche como yo lo soy en este asunto...” (viii; la traducción es mía).

En efecto, ya desde 1872, Nietzsche sostenía que todas las famosas figuras trágicas griegas, Prometeo, Edipo, etcétera, “son tan sólo máscaras de aquel héroe imaginario”, el Dioniso sufriente de los misterios, quien siendo niño fue despedazado por los Titanes, “y en ese estado es venerado como Zagreo” (Nietzsche: 97); en resumen, el mismo Dios Moribundo y Renaciente al que se refieren Frazer y Murray.

Para la segunda mitad del siglo xx dicha hipótesis recibiría severas críticas, tanto de parte de los helenistas especializados, como de investigadores cuyo trabajo se ubicaba en otras áreas. Entre los primeros destacó el estadounidense William Arrowsmith, quien resumiendo sus opiniones decía en 1959:

Me parece que no se puede más que provocar el caos con la idea muy de moda de que, puesto que la tragedia griega comienza en el rito, entonces podemos

³ Existe una síntesis no tan forzada de la misma, que abarca 21 páginas, donde se trata de desmenuzar críticamente sus bases teóricas: Felipe Reyes Palacios. *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestra época?* México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México / Grupo Editorial Gaceta, 1991, pp. 77-98 (Escenología, 14).

ver en su estructura un rito dramatizado, en su héroe un chivo expiatorio ritual, y en su acción tan sólo un espectáculo de sombras de la muerte del *Eniautos-Daimon* (37; la traducción es mía).

El debate consistía no sólo en su dependencia de un Frazer muy desprestigiado ya para esa época, quien había reducido todas las prácticas mágicas a la “aplicación equivocada” de una u otra de las “grandes leyes del pensamiento”. Sino que, como lo señala, aún ahora, Richard Schechner, investigador y director teatral también estadounidense (y uno de los pioneros de la teoría y práctica del *performance*), la propuesta de Murray está centrada en un supuesto nunca demostrado: la existencia, en épocas remotas, de un *ritual primordial* del que él creyó que derivaban tanto la tragedia y la comedia atenienses, como los rituales sobrevivientes. Dicho ritual es considerado por él un *sacer ludus* (“juego o representación sagrada”, expresión latina, y ajena por lo tanto al contexto griego), cuyo protagonista sería un *Eniautos-Daimon* (expresión en griego, pero ajena también a ese contexto, ya que fue inventada por la doctora Harrison).⁴ De modo que Schechner concluye que

el problema consiste en que las asunciones del grupo de Cambridge no se han demostrado nunca. Durante los últimos setenta y cinco años [en 1977] se ha ejecutado una enorme tarea de excavación arqueológica en Grecia, y no ha apa-

⁴ Dice ella al respecto: “Estoy perfectamente consciente de que en griego no existe combinación tal como *Eniautos-Daimon*. Yo no me propuse inventar semejante expresión, ni siquiera preví su empleo; simplemente me creció en las manos por pura necesidad. El doctor Frazer, siguiendo a Mannhardt, nos propone *Tree-Spirit*, *Corn-Spirit* y *Vegetation-Spirit*, y el uso de estos términos ha ampliado nuestra perspectiva incalculablemente. Mi propia deuda con el doctor Frazer es inmensurable. Pero incluso *Vegetation-Spirit* es inadecuado. Era precisa una expresión que no sólo incluyera a la vegetación, sino al proceso de decadencia, muerte y renovación del mundo entero. Prefiero *Eniautos* a *Year* porque para nosotros *Year* significa algo definitivamente cronológico, un segmento preciso como si se tratara de tiempo especializado; en tanto que *Eniautos*, por contraste con *Etos*, significa un periodo en el sentido etimológico, un ciclo de crecimiento y decadencia. Esta noción, me parece, es un factor cardinal, implícita, aunque no siempre explícitamente, en la religión griega. Los helenos nunca fueron más allá, hacia algo que se pareciera a nuestra moderna noción de la evolución no recurrente. Prefiero la palabra *Daimon* a *Spirit* porque, tal como trato de demostrar (en el capítulo VIII), *Daimon* tiene connotaciones que le son desconocidas a nuestro *Spirit* inglés” (xvii; la traducción es mía).

recido nada que confirmara la secuencia de [seis] elementos ya sea del drama o del ritual primordial (22; la traducción es mía).

Hasta donde se sabe, Alfonso Reyes no conoció estas críticas y, por lo tanto, no se sintió precisado a defender a Murray. Más bien, su traducción contribuyó a afianzar la condición de ortodoxia de esta hipótesis en el mundo de habla española. A partir de mediados de siglo, varias generaciones de estudiantes de Arte Dramático, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, la repetíamos tal cual.⁵

Pues bien, la influencia de Murray nos remite en última instancia a la de Nietzsche, ya que el alemán vino a revolucionar el campo de la filología clásica de su tiempo por la importancia que le dio al coro originario de sátiros, entendiéndolo como el principio desencadenante del éxtasis religioso:

El coro de sátiros es ante todo una visión tenida por la masa dionisiaca, de igual modo que el mundo del escenario es, a su vez, una visión tenida por ese coro: la fuerza de esa visión es lo bastante poderosa para hacer que la mirada quede embotada y se vuelva insensible a la impresión de la “realidad”, a los hombres civilizados situados en torno en las filas de asientos. La forma del teatro griego recuerda un solitario valle de montaña; la arquitectura de la escena aparece como una resplandeciente nube que las bacantes que vagan por la montaña

⁵ La versión sintética se pudo leer no sólo en el libro de Murray sobre Eurípides, sino también en las “Reflexiones sobre el drama”, de Reyes, las cuales formaron parte del libro *Al yunque*, que data de 1960 (para entonces, la traducción del autor mexicano había alcanzado tres reimpresiones más con tiraje muy alto). La versión propia de Reyes decía, siguiendo muy de cerca al autor inglés: “[...] la tragedia antigua brota de un misterio religioso que representa la muerte y el renacimiento de la vegetación. Dioniso, el dios que preside este misterio, es un dios que cruza por la muerte, como Atis, Adonis y Osiris. Las danzas mágicas simbolizan esta pasión, evocan la *hybris* o *adikia*, error de extralimitación u orgullo que irrumpe el equilibrio del mundo y condena a Dioniso a un combate en que de antemano se sabe que ha de perder. Al articularse en la tragedia esta concepción primitiva, los pasos de la pasión establecen sus seis etapas fundamentales: 1°, el *agón* o disputa entre el dios y su contrincante; 2°, el *pathos* o padecimiento y derrota, sea en forma de sacrificio o de *sparagmós* (descuartizamiento frenético), que equivale a la dispersión de las semillas; 3°, el ‘mensaje’ o relato del suceso no acaecido en la escena; 4°, el ‘treno’ o lamentación, a menudo graduado hasta alcanzar un tono de regocijo, por el padecimiento del nuevo principio; 5°, la ‘anagnórisis’, descubrimiento o identificación del dios desmembrado y oculto, y 6°, la ‘epifanía’ o resurrección en la gloria” (OC, XXI: 390-391).

divisan desde la cumbre, como el recuadro magnífico en cuyo centro se les revela la imagen de Dioniso [...] ahora hemos comprendido que en el fondo el escenario, junto con la acción, fue pensado originariamente sólo como una *visión*, que la única “realidad” es cabalmente el coro, el cual genera de sí la visión y habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra (Nietzsche: 82, 85).

La explicación que Reyes ofrece de ese fenómeno en su “Comentario a la *Ifigenia cruel*” es prácticamente la misma, y sólo difiere de la de Nietzsche en la extensión, cuando dice:

El coro es embrión de la tragedia y representa, arqueológicamente, las danzas de sátiros alucinados. Sus alucinaciones engendran al dios, al héroe, al actor trágico. En el coro se conserva el principio lírico, pues la narración épica ha quedado confiada a los mensajeros, y la acción presente, a los personajes. Así, pues, en el origen, el coro produce a los actores. Pero creado ya el Teatro [...] (Reyes 1956a: 342-343).

Curiosamente el autor mexicano no menciona directamente al alemán en su “Comentario”, aun cuando casi lo cite de manera textual. Pero tenemos constancia en el epistolario Reyes / Henríquez Ureña de que ambos amigos estuvieron interesados en *El origen de la tragedia* (así consigna el autor el título), y de que Reyes leyó de corrido este libro en dos días y medio, antes del 29 de enero de 1908, con verdadero interés, por más que exprese su desacuerdo con el procedimiento de Nietzsche de reducir a un esquema binario de índole metafísica (dionisiaco/apolíneo) toda la complejidad de la cultura helénica. Es así que le confiesa a aquél que no puede atacar “el fundamento metafísico del libro [de Nietzsche] porque sería preciso que atacara yo a Schopenhauer” (Reyes / Henríquez: 69). Adicionalmente le parece que cuando Nietzsche quiere hacer sistemas, se contradice de manera invariable: “su sistema no tiene de griego más que los nombres *apolíneo* y *dionisiaco* y lo mismo puede ser aplicado a la Humanidad en conjunto” (69). La primera cita da constancia, pues, de que ya para entonces, Reyes había leído también el libro de Arthur Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación* (1818), que es el antecedente filosófico inmediato de Nietzsche, ¡en el mismo terreno metafísico!, a pesar suyo. Por alguna razón (quizá el tono en que se expresan uno y otro filósofo,

visto que el estilo de Nietzsche exhibe una actitud iconoclasta), Reyes se sentía más próximo a Schopenhauer y llegó a aplicar los conceptos *voluntad* y *representación*, en sendas piezas de crítica, tanto a Garcilaso como a Petrarca.⁶ De todos modos Reyes asimiló la influencia de Nietzsche,⁷ y el libro de éste le estaría impulsando a elaborar, lentamente, su propia concepción de la tragedia. Nada raro si se tiene en cuenta que tanto el libro del alemán, como la utilización que hizo de él la escuela antropológica de Cambridge cambiaron, al paso del tiempo, la idea que se tenía de ella, como lo precisa Richard Schechner:

Durante los últimos cien años, o más, se ha entendido a la tragedia griega como una forma evolucionada de los ritos que se celebraban anualmente en el festival de Dioniso. Esos ritos han sido investigados tanto en su relación con el dios Dioniso, como en su relación con la religión primitiva de los griegos. El resultado es una concepción de la tragedia griega que es muy diferente de la que prevaleció desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII. Los humanistas del Renacimiento y sus seguidores la entendieron en términos “civilizados” y racionales; en nuestra época, nosotros entendemos que su forma y su significado se deben, en buena medida, a su origen primitivo, y a la festividad religiosa de la que for-

⁶ “Pues en Garcilaso los profundos sentimientos humanos se disfrazaban de pastores, y más parece que obedeciera ello a la inclinación por expandir el ánimo y dejarlo que se refleje en toda la decoración del paisaje, y llore acompañado del duelo del campo y de las montañas, o ría con la risa de la primavera, o bien, por el contrario, suelte gritos de alegría que resurgen, como sarcasmos, sobre la desolación del invierno, *afirmando el triunfo metafísico de la voluntad* [las cursivas son mías] sobre los elementos adversos, o ya gritos trágicos y desazonados ante la inobediencia y la crueldad sorda de la tierra que no comparte, desde su optimismo desdeñoso, el llanto de sus hijos” (OC, I: 207; el texto proviene del libro *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*, 1911). Y en cuanto al italiano dice: “Petrarca, cuenta Burckhardt, se atrevió a la ascensión de una alta montaña [...]. Mas Petrarca no se detiene hasta contemplar las nubes bajo sus pies. Y cuando sin duda os esperaréis que el poeta estalle en una de esas exclamaciones solemnes y largas que sólo arranca la contemplación del abismo desde las cumbres, *el pánico de la voluntad que flaquea convertido en objeto de representación para la inteligencia* [las cursivas son mías], en suma, ‘lo sublime’ de Schopenhauer, oís al poeta prorrumpir en amargas y frías sentencias morales sobre la vida del hombre [...]” (OC, I: 210; la fuente original es la misma de la cita anterior).

⁷ A pesar de la discrepancia inicial con Nietzsche que he reseñado, un poco después durante el mismo año, en su ensayo acerca de “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, Reyes recurre al respaldo del autor alemán (incluido el binomio *dionisiaco/apolíneo*) para explicar la relación dialéctica entre el coro y los actores (OC, I: 27-30). Por eso afirmo que de todas maneras lo había asimilado.

maba parte. Esta nueva concepción de la tragedia griega ha tenido un profundo efecto en nuestra comprensión de los orígenes de la poesía en nuestra tradición, pero también en la poesía moderna misma, incluyendo el teatro y la música... (1; la traducción es mía).

El origen de la tragedia fue, pues, para Alfonso Reyes una lectura de juventud (apenas a sus dieciocho años cumplidos) que influyó de manera definitiva en su concepción de la tragedia griega, si bien el mexicano no se empeñó, como el alemán, en demostrar que en su siglo estaba ocurriendo una resurrección del espíritu dionisiaco, ni tampoco exhortó a sus contemporáneos a recuperar las ancestrales fuerzas mágicas del teatro, como lo haría Antonin Artaud a partir de la década en que Reyes escribió su drama poético.

Para él, lo más sublime de la tragedia griega, trascendiendo sus orígenes rituales, era su *dimensión ética*. “Los coros de la tragedia griega —afirma categóricamente al principio de su ‘Comentario’— predicán la sumisión a los dioses, y ésta es la única y definitiva lección ética que se extrae del teatro antiguo” (1956a: 339). Esto es, la constante apelación de los grandes trágicos a la prevalencia de un orden trascendente, expresada en las nociones alternas de *Diké* y *Adikía* (Justicia e Injusticia). O como lo dice Reyes de otra manera: “Para los aspectos más individuales de su pasión, el griego usaba de la Lírica. Al teatro no quería llevar más que un diálogo cosmogónico, aunque revestido en pretextos humanos ciertamente, porque sólo al modo humano tenemos noticia de la agencia de los destinos” (353). La manera en que él entendió a su Ifigenia nos ilustrará también al respecto.

Después de estos antecedentes, estamos en condiciones de señalar algunas diferencias entre la obra de Reyes y la de Eurípides.

La primera diferencia que salta a la vista es el estilo *no realista* de la obra de Reyes, patente, de entrada, en la manera en que usa el lenguaje, una “estética de la concreción verbal”, se le ha llamado (Arenas: 170), y que Reyes explica así en su “Comentario”:

Y nos sedujo la idea de tratar el asunto con cierta escasez verbal y en un solo estilo de metáforas. Una obsesión por determinadas palabras muy concretas podía hacer de brújula estética: mano, brazo, pie, fuerza, oro, piedra, sangre,

leche; vocabulario de entrañas, verbos de estallido y agitación, adjetivos de dureza; reiteración de ciertos términos que un oído habituado percibirá fácilmente..., y aun algunos provincialismos felices (346).

Un uso realista del lenguaje se extendería, naturalmente, a los demás elementos constitutivos del drama, como ha ocurrido en la obra de todos los grandes autores de tragedia, desde Esquilo hasta el mexicano Rodolfo Usigli, si se quiere, pasando por todos los demás que conforman una larga lista. Tal tratamiento le hubiese demandado una extensión mayor para su texto, como lo advierte Aristóteles:

Pero el límite apropiado a la naturaleza misma de la acción, siempre el mayor, mientras pueda verse en conjunto, es más hermoso en cuanto a la magnitud; y para establecer una norma general, la magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite de la magnitud (154-155).

Pero ése no era el propósito de Reyes, quien ahí mismo lo señala:

Desde luego que yo no intentaría conservar aquí el mecanismo de la tragedia; pero, por lo menos, su abstracción. Mi parodia no tiene escenario muy definido, ni retrata tipos sociales, ni alardea con los pueriles encantos del color local. Sus caracteres mismos muy posible es que sean meras sombras de seres cargados con una misión ética (342).

Aquí podemos recurrir nuevamente, de inmediato, a Aristóteles, ya que éste se refiere varias veces a la obra de Eurípides en su *Poética*. Primero lo invocaremos para que nos recuerde el trazo general de la pieza dramática en cuestión, *Ifigenia en Táuride*, de la manera en que le convendría a un poeta estructurar la acción, según los consejos del Estagirita:

He aquí cómo puede considerarse lo general, por ejemplo, de *Ifigenia*. Una doncella, conducida al sacrificio, desapareció sin que supieran cómo los sacrificadores; establecida en otra región, donde era ley que los extranjeros fuesen inmolados a la diosa [Artemisa], fue investida de ese sacerdocio. Tiempo después sucedió que llegó ahí el hermano [Orestes] de la sacerdotisa [...]. Llegado que fue, lo cogieron, y, cuando iba a ser inmolado, se hizo reconocer, o bien como lo imaginó Eurípides [...] (188-189).

En seguida podemos advertir que *el mecanismo de la tragedia previo al cambio de fortuna*, le hubiese exigido mayor precisión al mexicano en la anagnórisis o reconocimiento, tal como en *Ifigenia en Táuride*,⁸ y no su mera referencia. El pasaje correspondiente en la obra de Eurípides ocupa todo un episodio (el tercero) y es bien conocido por tratarse de un reconocimiento doble, además de haber sido diseccionado por Aristóteles. El Estagirita reconoce la legitimidad del reconocimiento de Ifigenia, al encontrarse los hermanos, dándose a conocer por la carta; y en cuanto al de Orestes, quien dice por sí mismo lo que quiere el poeta, lo considera “fabricado” y por lo tanto inartístico (184).⁹

Por su parte Reyes recurre, primero, al “reconocimiento por señales corporales” —los lunares que los dos hermanos tienen en un sitio cercano uno del otro—, y luego *alude* al reconocimiento que se da en las *Coéforas*, de Esquilo, cuando al comparar las huellas de hermana y hermano se produce un reconocimiento por silogismo.¹⁰ Más que tratar de suscitar interés en la trama —el mecanismo de la tragedia—, Reyes procuró más profundidad en la situación desde el momento en que concibió a una Ifigenia amnésica, olvidada de todo su pasado a partir de que fuera rescatada de su sacrificio en Áulide. Su anagnórisis resulta entonces gradual antes que sorpresiva y “cala hasta otro plano interior, como cuando, en Sófocles, Edipo descubre que él es el matador de su padre y el esposo de su propia madre, condiciones que antes ignoraba” (Reyes 1956: 303). En resumen, su proceder va de la concreción del lenguaje a la abstracción de los elementos del drama.

⁸ Acerca del título, uno de sus traductores sugiere que debería cambiarse, tal vez por *Ifigenia entre los tauros*, ya que Táuride es un lugar inexistente, inventado “sin duda por analogía con la otra existente, la en Áulide” (en Eurípides: 3). La acción se podría ubicar en la costa de Crimea.

⁹ Y todavía apunta Aristóteles que “pues también él [Orestes] habría podido llevar algunas señales” (184), o bien, Eurípides hubiera podido recurrir a un reconocimiento por silogismo, como después lo sugeriría Poliido, “diciendo con verosimilitud que sin duda era preciso que no sólo su hermana sino también él fuera inmolado, y de aquí la salvación” (189).

¹⁰ Así lo explica el Estagirita: “La cuarta [agnición] es la que procede de un silogismo, como en las *Coéforas*: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste” (185).

Por las razones expuestas, percibo humildad, o acaso modestia, de parte de Reyes, cuando utiliza el término *parodia*, que en sentido estricto significa “imitación burlesca”, para referirse a su pieza, o cuando, de manera más técnica la considera una “alegoría moral”. “Poema dramático” fue la designación originaria (aristotélica) del género, que fue retomada por los neoclásicos y continuada por algunos románticos como Lord Byron en su *Manfred*.

Yo propongo denominarla “poema dramático con fondo de tragedia”, ya que, aunque no exhibe los mecanismos y los rasgos todos de la tragedia auténtica, el hecho de que presente un desenlace —uno novedoso y muy personal, por lo demás— es indicativo de que en el fondo de dicho poema hay un movimiento dramático, o la abstracción de un movimiento dramático, en un texto enfáticamente poético.

Y para terminar de discernir qué tipo de tragedia se percibe en el fondo de *Ifigenia cruel*, tendremos que referirnos, irremediablemente, al aspecto biográfico, ya que Reyes confesó, de manera paladina, que tal fue la génesis de su poema, refiriéndose a la muerte violenta de su padre en los primeros años de la Revolución: “La *Ifigenia* [...] encubre una experiencia propia. Usando del escaso don que nos fue concedido, en el compás de nuestras fuerzas, intentamos *emanciparnos* de la angustia que tal experiencia nos dejó, proyectándola sobre el cielo artístico, *descargándola* en un coloquio de sombras” (Reyes 1956a: 342; las cursivas son mías).

Emanciparse es lo que finalmente resuelve hacer *Ifigenia* en su nuevo desenlace, tal como lo plantea el autor: “Ella, superior a la *vendetta* de Micenas, aprovecha la hora en que los destinos vacilan y, escogiendo la emancipación, se niega a volver a la patria. Ha anulado la maldición. Vive en sus entrañas el germen de una raza ya superada” (346). Paralelamente, al *descargarla* en un coloquio, Reyes se *emancipaba* de la *vendetta* mexicana de la época de la Revolución. Para él se trató de un ejercicio catártico que catalizaba el impulso de una *descarga* anímica.

Bien sabemos que el modelo supremo de tragedia para Aristóteles fue el *Edipo rey*; pero ése no fue el modelo al que Reyes se acogió en su *Ifigenia*, porque aquella es una tragedia de destrucción, donde todavía podía reconocerse a Dioniso desmembrado, dirían Nietzsche, Frazer y Murray. Aristóteles reconoció la existencia de otro tipo de tragedia, según la cita

que recogimos párrafos arriba, al señalar las dos opciones de que dispusieron los trágicos griegos, “la transformación de la desgracia en felicidad o de la felicidad en desgracia”. No se ocupó el Estagirita de la primera opción, pero a su vista tenía los casos específicos de *Edipo en Colono* y de *Filoctetes*, ambas de Sófocles, el campeón de la forma aristotélica. *Ifigenia cruel* se acerca más al caso de *Filoctetes*, porque ambos personajes tienen la opción de acceder, o no, a un destino superior, si evitan caer en una *hamartía* o error trágico. En ambos casos se trata de una tragedia evitada y trascendida, “tragedia de sublimación” la designaría la teórica mexicana Luisa Josefina Hernández.

De *Filoctetes*, el brillante crítico británico H. D. F. Kitto afirmó, de manera sintética y coincidiendo con Reyes en el tema de la sumisión a los dioses, que:

Filoctetes es un héroe que, de manera inadvertida, traspasa el territorio sagrado, contrae una enfermedad incurable [provocada por la mordedura de una serpiente sagrada]; pero después de años de sufrimiento, según el tiempo adecuado para los dioses, y al someterse a la voluntad de los mismos, no sólo es curado, sino que también se le da como recompensa una gloria inmortal (321) [heredando el arco y los dardos infalibles de Heracles y contribuyendo con ellos a la caída de Troya, hecho por cuya memoria se le recordará].

La opción que escoge Ifigenia no será tan gloriosa, ya que Reyes ha modificado dos datos circunstanciales más, aparte del desenlace. En la obra de Eurípides el coro está conformado por mujeres helénicas cautivas, quienes anhelan regresar a su hogar. En la *Ifigenia cruel* son nativas del lugar, y por eso ella se siente “diferente de las mujeres de Táuride” (Reyes 1956: 302). Es decir que jamás tendrá el consuelo de identificarse con ellas.

Otro dato más para acentuar la crueldad de su oficio: en la obra de Eurípides ella no es quien mata a los extranjeros; tan sólo le corresponde rociarlos con aguas lustrales: “Yo oficio el rito, pero de las muertes se ocupan otros en secreto dentro de este recinto de la diosa” (Eurípides: 9, vv. 41-42). En la *Ifigenia cruel* sí es ella la sacrificadora que desempeña su oficio como una posesa: “¡Ya es mío! ¡Ya es tuyo, Artemisa! / Y subo, con un grito, hasta la eterna oreja. / Pero al furor sucede un éxtasis severo. / Mis

brazos quieren tajos rectos de hacha, / y los ojos se me inundan de luz. / Alguien se asoma al mundo por mi alma [...]” (310).

No es, ni remotamente, la peripecia gloriosa de Filoctetes. Se parecería, en todo caso, a la de Nora Helmer en *Casa de muñecas*, de Ibsen. Después de abandonar a su marido, ésta tendrá que volver a comenzar su vida dificultosamente, lejos de sus amados hijos. Ninguna de las dos vivirá gloriosamente, ni Nora, ni la Ifigenia de Reyes, pero su elección ha sido la más digna.

¿Habría conservado Reyes en su memoria, cerca de una década, la opinión que le mereció a su admirado Murray la obra griega original en *Eurípides and his Age*, para rescatar de ahí a su personaje, ya que se le parece tanto? Murray admitía, como muchos otros críticos de la tragedia griega, que *Ifigenia en Táuride* o *entre los tauros*, con todas sus aventuras inverosímiles, era como una “novela fantástica”, razón por la cual ha sido considerada como una tragicomedia o como un melodrama. Añadía, en la traducción de Reyes:

Pero tragedia en cuanto a la sinceridad con que están trazados los caracteres. Ifigenia, sobre todo, en quien se mezclan el anhelo de la venganza y la sed de ternura: el odio para los griegos que tan cruelmente la trataron, y su nostalgia por el hogar griego, su único verdadero hogar; su pétrea dureza latente, y su manifiesta resignación al sacrificio [de los extranjeros]. Es realmente la criatura verdadera de una casta grande y maldita (1949: 114).

De todos modos, Reyes colocó a su Ifigenia en una dimensión metafísica o cosmogónica cuando le confió la redención de la raza:

Es más digna ella que aquél armado de cuchillo [Orestes]. Además de que me inclino a creer que lo femenino eterno —molde de descendencias— es más apto para este milagro cosmogónico de las depuraciones que no el elemento masculino. Concibo a Ifigenia como una criatura combatiente, en la tradición de Atalanta y otras vírgenes varoniles (345).

Bibliografía consultada

- ARENAS MONREAL, ROGELIO. *Alfonso Reyes y los hados de febrero*. Baja California, México: Universidad Autónoma de Baja California / Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974 (Biblioteca Románica Hispánica. IV. Textos, 8).
- ARROWSMITH, WILLIAM. "The Criticism of Greek Tragedy", en *Tulane Drama Review*, 3 (1959): 1-57.
- EURÍPIDES. *Tragedias II*. Introd., trad. y notas de José Luis Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1978 (Biblioteca Clásica Gredos).
- HARRISON, JANE ELLEN. *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. London: Merlin Press, 1977.
- KITTO, H. D. F. *Tragedia griega. Un estudio literario*. Trad. Miguel Bustos García. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2018.
- MURRAY, GILBERT. *Historia de la literatura clásica griega*. Trad. Enrique Soms y Castellín. Madrid: La España Moderna, 1899.
- MURRAY, GILBERT. *Eurípides y su época*. Trad. de Alfonso Reyes. México: Fondo de Cultura Económica, 1949 (Breviarios, 7).
- MURRAY, GILBERT. "Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy", en Jane Ellen Harrison, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. London: Merlin Press, 1977. 341-363.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*. Introd., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1973 (El Libro de Bolsillo).
- REYES, ALFONSO. *Obras completas de... I. Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955 (Letras Mexicanas).
- REYES, ALFONSO. "Ifigenia cruel", en *Teatro mexicano del siglo xx*. Tomo II. Selec., pról. y notas de Antonio Magaña Esquivel. México: Fondo de Cultura Económica, 1956a (Letras Mexicanas, 26). 302-347.
- REYES, ALFONSO. *Obras completas de... IV. Simpatías y diferencias. Los dos caminos. Reloj de sol. Páginas adicionales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956b (Letras Mexicanas).
- REYES, ALFONSO. *Obras completas de... XXI. Los siete sobre Deva. Ancorajes. Sirtes. Al yunque. A campo traviesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981 (Letras Mexicanas).
- REYES, ALFONSO / PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA. *Correspondencia 1907-1914*. Ed. José Luis Martínez. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- SCHECHNER, RICHARD. "Approaches to Theory / Criticism", en *The Tulane Drama Review*, vol. 10, núm. 4 (Summer, 1966): 20-53.

FELIPE REYES PALACIOS

Es licenciado y maestro en Letras con especialidad en Arte Dramático por la UNAM (1974, 1991) y doctor en Letras Mexicanas (2006) por la misma institución. Ha realizado estancias de investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid) y en la Nettie Lee Benson Library de Austin, Texas. Es investigador titular A. Ha orientado su quehacer al área de la teoría dramática y al estudio histórico de la novela y el teatro mexicanos del siglo XIX, realizando recopilaciones y ediciones críticas de José Joaquín Fernández de Lizardi, Nicolás Boileau-Despreaux y Luisa Josefina Hernández, lo mismo que estudios acerca de Manuel Eduardo de Gorostiza, Antonin Artaud y Jerzy Grotowski. Es investigador nacional del nivel I y obtuvo el nivel C del PRIDE. Desde 1977 pertenece al Consejo Editorial de la revista *Tramoya* (Universidad Veracruzana). Es vicepresidente fundador de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (1993). A partir de 2001 pertenece a la Asociación Internacional de Hispanistas; de 2002, a la Asociación Brasileña de Hispanistas; y de 2003, a la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro.